

SOUS LA DIRECTION DE
Ursula Baumgardt et Jean Derive

Littérature africaine et oralité



KARTHALA

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Présentation

L'étude de la relation entre littérature et oralité ne saurait, par ailleurs, se borner à l'examen des traces de culture orale dans l'écriture. On peut aussi partir des oeuvres orales patrimoniales pour voir dans quelle mesure elles relèvent de la littérarité ou si elles ne sont pas en train d'évoluer vers des formes qui les rapprochent de la littérature écrite.

Sous la direction de

Ursula Baumgardt et Jean Derive

Littérature africaine et oralité



Copyright

© Editions Karthala, 2016

Première édition papier, 2013

ISBN numérique : 9782811121235

<http://www.karthala.com>

Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales.

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Introduction

Ursula Baumgardt

Ursula Baumgardt est professeur à l'Inalco et membre du Laboratoire Langage, langues et cultures d'Afrique noire (LLACAN, Inalco, CNRS, PRES Sorbonne-Paris Cité).

Jean Derive

Jean Derive est professeur émérite de littérature générale et comparée de l'université de Savoie et membre du LLACAN.

Le critère de l'oralité a été convoqué dès l'origine par la critique comme l'un des critères d'approche possibles – et même privilégiés – de la production littéraire africaine. Elle aurait, à sa naissance notamment, trouvé en cette source patrimoniale l'un des ferments de sa spécificité identitaire. Mais, en près d'un siècle, les littératures africaines écrites ont considérablement évolué dans leur esthétique comme dans leur thématique et les littératures orales ont évolué de même. La relation entre les deux champs, si tant est qu'elle ait perduré ici et là, ne saurait donc avoir été la même tout au long de ces années. Un bilan s'imposait : c'est ce qui a motivé le thème des journées d'études de l'APELA (Association pour l'étude des littératures africaines) qui se sont tenues dans les locaux du LLACAN (Langage, langues et cultures d'Afrique noire) les 23 et 24 septembre 2010 et dont le présent volume publie les actes.

La problématique relative à cette question des relations entre littératures africaines et oralité est complexe et multiforme à l'instar même de ces deux domaines qui le sont aussi. L'un et l'autre sont structurés en genres qui leur sont propres et le glissement des uns aux autres ne va pas de soi.

Si l'on prend pour objet les œuvres de la littérature écrite – qu'elles soient produites dans une langue africaine ou dans une langue européenne –, ce qui est le point de vue d'une partie des contributeurs, il est certain que le problème ne se présente pas dans les mêmes termes, selon qu'il s'agit d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'un recueil de poèmes... L'identification de l'oralité dans la production écrite en des genres traditionnellement étrangers à ce type de culture

peut se manifester sous diverses modalités : évocation thématique, collage de genres oraux dans le corps du texte, structure rhétorique permettant d'acclimater, voire d'amalgamer le genre d'emprunt etc. On peut en outre se demander dans quelle mesure la présence de ces différents traits d'oralité dans les œuvres écrites est, comme l'ont prétendu certains critiques et comme l'ont revendiqué plusieurs auteurs, consubstantielle à la création littéraire africaine et dans quelle mesure elle relève plutôt de postures idéologiques qui ont évolué en même temps que la question identitaire. Ce sont ces différents aspects du fonctionnement des sources orales dans la littérature écrite qui ont été explorés.

Pour le roman francophone, deux contributions illustrent cette section :

- celle de Marie-Rose Abomo-Maurin, intitulée « L'oralité, source de rénovation romanesque dans *l'A-fric* de Jacques Fame Ndongo », étudie comment le romancier camerounais se sert du répertoire des contes *fang-bulu-beti* pour bâtir une fable politique originale sur la situation de l'Afrique contemporaine, en proie aux pires exactions, notamment financières ainsi que le suggère le jeu de mots dans le titre avec la création du néologisme *A-fric*. Elle montre que, tant par la structure du récit que par le recours à des anthroponymes empruntés à des personnages-animaux au caractère fortement stéréotypé dans la tradition du genre (*Kulu* la Tortue caractérisé par sa ruse et son intelligence, *Zeh* le Léopard connu dans cette zone de culture pour son avidité et sa bêtise etc.), l'auteur connote déjà fortement les héros de son intrigue par tout un jeu de connivences avec le lecteur qui partage cette culture ;
- celle de Clément Effoh Ehora, « Les nouveaux habits de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération » est plus générale et porte sur un corpus de romanciers ouest-africains surtout ivoiriens (Adiaffi, Bandaman, Hampâté Bâ, Kourouma). L'étude recense un certain nombre de procédés utilisés par ces auteurs pour mettre en scène une fiction d'énonciation orale de leur narration : formules introductives ou clausulaires empruntées à la tradition canonique de genres oraux, narrateur personnage, mise en scène d'un narrataire fictif avec lequel s'instaure un dialogue interactif, représentation textuelle de la voix et du corps...

Pour le roman anglophone, la contribution de Françoise Ugochukwu, « Les leçons de Tortue d'Achebe à Adichie », porte essentiellement sur deux romanciers igbo. Assez proche dans son esprit de celui de Marie-Rose Abomo-Maurin, cet article s'efforce de montrer comment les romanciers du corpus ont tiré parti dans leur œuvre romanesque des connotations traditionnelles des contes, en particulier par le biais des personnages, pour traiter de sujets sociopolitiques contemporains.

Pour le roman écrit dans une langue africaine, on est à nouveau en présence d'une double illustration.

– L'article de Saoudé Ali et de Jean Derive, « Présence de l'oralité dans la production écrite : le proverbe dans la littérature contemporaine hausa » analyse un roman particulier de Yakubu Ramat Balaraba intitulé *Alhaki Kuykuyo Ne... (La responsabilité est comme un chiot...)*. Les auteurs y montrent comment une utilisation maîtrisée du proverbe, selon les places stratégiques qui lui sont assignées dans la structure du récit et selon les modalités de son insertion dans le texte romanesque, permet de lui conférer, outre sa fonction didactique habituelle, des valeurs indicielles qui aboutissent à de véritables fonctions narratives.

– L'article de Mélanie Bourlet, « Roman peul et oralité » analyse quant à lui un roman peul, *Ndikkiri joom moolo (Ndikkiri le guitariste)* de Yero Doorro Diallo. Cette étude montre que, même si un récit plaide pour des valeurs nouvelles, rompant éventuellement avec celles de la culture orale patrimoniale (en l'occurrence la mise en scène d'un personnage, un non-casté qui veut devenir musicien), la subversion qui est induite l'est toujours par référence aux valeurs de l'oralité traditionnelle avec laquelle le roman entretient donc toujours un lien.

– Pour la poésie francophone, la contribution de Nguettia Kouadio « Configurations et fonctionnements de l'oralité dans *D.E.J.A. V.U.* de Noël X Ebony » montre comment la littérature orale imprègne l'écriture du poète ivoirien, qui a toutes les caractéristiques d'un style formulaire aux accents épiques, tel qu'on le rencontre dans plusieurs œuvres de cet auteur.

Mais l'étude de la relation entre littérature et oralité en Afrique ne saurait se borner à l'examen des traces de culture orale dans la littérature écrite. Au lieu de

prendre pour objet d'étude ces productions écrites, on peut tout aussi bien partir de l'observation de tel ou tel aspect d'œuvres orales patrimoniales pour se demander dans quelle mesure elles relèvent de la littérature ou dans quelle mesure elle sont en train d'évoluer, sous l'effet des médias par exemple, vers des formes qui les rapprochent de la littérature écrite.

Ce sont ces questions qu'examinent respectivement Amar Ameziane, Serenah Tomba et Kelly Marlène Milébou Ndjavé.

– Le premier étudie le phénomène au Maghreb : « L'oralité en Kabylie : une oralité de plus en plus médiatisée ». L'auteur de l'article s'attache à montrer qu'en se médiatisant sous diverses formes (écrites, audiovisuelles), les œuvres orales tendent de plus en plus à se rapprocher, par leur style et par leur morphologie, des canons propres aux œuvres de la littérature écrite.

– La seconde, dont la contribution s'intitule « La devise dans la société punu du Gabon : simple production verbale ou genre littéraire ? » s'interroge, à partir d'une observation ethnolinguistique du contexte de fonctionnement de la devise dans la communication verbale punu, sur les conditions qui permettraient de considérer de tels énoncés comme des productions littéraires susceptibles de constituer un véritable genre.

– La troisième, dont l'étude a pour titre « Pierre-Claver Akendengué (Gabon) et l'art de chanter le conte » met en lumière les procédés de mise en littérature du conte, tant par les thèmes que par le style, dans le cas particulier – et peu représenté – de la chanson.

Ces quelques contributions n'épuisent certes pas la problématique des rapports entre culture littéraire orale et culture littéraire écrite, dont bien des aspects n'ont pas été abordés : par exemple la question de la mise en littérature de certains genres de l'oralité comme le conte ou l'épopée ; ou bien l'évolution des discours critiques et pédagogiques sur les relations entre littérature et oralité en Afrique... Cela pourra faire l'objet d'autres rencontres. En attendant, ces coups de sonde, portant sur divers genres en différentes langues et sur diverses cultures du continent africain, de l'Ouest à l'Est, proposent déjà un éclairage intéressant pour renouveler la réflexion sur un sujet qui, en un demi-siècle, a donné lieu à beaucoup de clichés.

Première partie. Les sources orales de la littérature écrite en Afrique

Le cas du roman francophone

1. L'oralité, source de rénovation des techniques romanesques dans *l'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo

Marie-Rose Abomo-Maurin 

L' *A-Fric* de Jacques Fame Ndongo paraît au troisième trimestre de l'année 2008, aux Presses universitaires de Yaoundé. Ce que l'on considère comme étant le premier récit camerounais, en langue camerounaise, *Nnanga Kon* de Jean-Louis Njemba Medou, paraît en 1932. Cependant, le roman camerounais prend ses lettres de noblesses avec Eza Boto/Mongo Beti, dès 1954, et Ferdinand Oyono en 1956. Ces deux auteurs que l'on range parmi les « classiques » seront rejoints plus tard par Francis Bebey et tant d'autres. La parution de *l'A-Fric*, au bout d'un demi-siècle de pratique d'écriture romanesque, reste un événement à plusieurs titres : d'une part du fait de sa conception et de la construction de l'intrigue ; d'autre part grâce aux éléments auxquels l'auteur a eu recours.

Alors que l'intrigue romanesque se déroule dans la « République Tropicale Populaire Démocratique Fédérale de Bilik », dans un continent nommé l'A-Fric, le lecteur découvre une multitude de personnages, dont la plupart sont issus des contes fang-boulou-beti du Sud-Cameroun, de la Guinée équatoriale, du nord du Gabon et du Congo, contes dont l'un des cycles est évoqué : « la Tortue et le Léopard » (p. 7). Qu'il s'agisse de « son excellence Kulu Nyabibôto Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo alias Sire Tortue », nouveau président de la République de Bilik, de Beme Nyédja de Wo'akout, le candidat malheureux aux élections, ou d'Emomoto, voici autant de personnages-animaux sortis de nos contes pour investir le roman, aux côtés des « hommes porteurs de bras », c'est-à-dire des personnages-humains tels que Obam, Kabeyen ou Essiane Obam Aloys, « au système pileux particulièrement dense à l'instar du gorille » (p. 73).

Ce récit de Fame Ndongo, dans lequel se lisent des éléments de l'oralité prend alors toutes les allures d'une allégorie dans la dénonciation des problèmes qui

minent le continent africain. Comment s'opère l'« acclimatation » de ces éléments issus de la culture pahouine dans le genre romanesque ? Quels effets produisent-ils ? La réponse à la question va se dérouler selon deux axes : tout d'abord, celui du passage transculturel de la littérature orale à l'écriture romanesque qui relève quant à elle d'autres lois ; et ensuite celui de l'évolution des personnages de contes devenant des personnages romanesques régis par des canons différents.

1 - Transculturalité, littérature orale et écriture romanesque

Il ne s'agit pas uniquement, dans cette partie, de comprendre comment se fait l'insertion d'éléments de la littérature orale dans un roman à la structure classique, il est également nécessaire d'être attentif à cette interpénétration, à cette fusion de données, dans l'écriture romanesque qui aboutit finalement à un texte homogène. Ainsi donc, avec les nombreux apports de la culture pahouine que l'auteur injecte dans l'œuvre, il devient difficile de ne pas voir le transfert transculturel. En effet, l'introduction de sujets et de genres littéraires issus de la culture pahouine dans *l'A-Fric* n'est pas exclusivement ce qui amène à évoquer la singularité de l'œuvre, c'est l'écriture elle-même qui produit cette modification de la vision et de l'approche du roman. Celui-ci n'est plus cette structure immuable qu'on peut scinder en cinq étapes, suivant un schéma narratif bien connu. Son esthétique est soumise désormais à une certaine dynamique qu'évoque Josias Semunjanga (1999). En disséquant *l'A-Fric* de Jacques Fame Ndong, ce qui frappe d'abord le lecteur, c'est ce récit polyphonique à la structure enchâssée.

1.1 - Un récit à la structure de conte

L'approche analytique de la structure de *l'A-Fric* de Fame Ndong permet de convoquer la notion de *transformation narrative* selon Tzvetan Todorov (1970). En effet, après avoir passé en revue les démarches de Propp dans *Morphologie du*

conte (1970), de Lévi-Strauss dans « La structure et la forme » (1973), de Greimas dans *Sémantique structurale* (1966), de Barthes *et al.* dans *Poétique du récit* (1977) ou de Brémond dans *Logique du récit* (1973), Todorov rétablit l'équilibre et distingue les niveaux des textes où se produisent les transformations narratives.

Le récit traditionnel s'ouvre généralement sur un cadre spatio-temporel qui permet au lecteur, dans un pacte de lecture tacite avec l'auteur, d'entrer d'emblée dans le jeu des personnages et dans l'ambiance que confèrent l'espace et le temps. Ce que le schéma narratif nomme « étape initiale ». Rien ne se passe de la sorte dans le roman de Fame Ndongu où, sans avoir à décrire dans l'incipit le lieu et l'espace, on assiste à une accroche *in medias res* du discours du narrateur. En effet, l'instance narrative qui se désigne à la première personne se contente d'évoquer ses pratiques alimentaires.

Si les personnages principaux sont généralement présentés dans cette accroche initiale et répondent à la question du « qui ? », objet de l'incipit dans le roman traditionnel, si l'ambiance générale y est souvent pressentie, le lecteur s'engage confiant dans l'histoire qui va se dérouler sous ses yeux. L'ouverture du récit de Fame Ndongu, par l'auto-présentation du personnage en focalisation interne, amène à s'interroger sur le sens du mot « roman » qui accompagne le titre, *l'A-Fric*. Une tortue qui parle, ce n'est plus tout à fait l'univers du roman, mais celui du conte. De plus, le cadre évoqué est celui de la forêt, de sa faune et de sa flore. Cette tortue vit dans un pays au nom significatif, Bilik, c'est-à-dire « site ou village abandonné », mais où survit d'une certaine manière la mémoire des hommes, par les vestiges, les traces d'une vie autrefois féconde, tumultueuse, les tombes de ceux qui sont devenus des ancêtres.

Comme dans un conte, les noms des personnages, autant que ceux des lieux, évoquent des caractères stéréotypés. Ils sont donc, à ce titre, symboliques. Dans ce pays de Bilik, deux espaces s'affrontent, Efufup^[1] (ville-lumière, p. 8), la représentation du Bien, où vivent les tortues, et Dibi^[2], que l'auteur lui-même qualifie de « cité ténébreuse et ensorcelée des Buffles enragés et des Tortues terrifiées » (p. 19). Mais quand l'ambiance est celle des élections, avec tout ce que cela comporte de rivalité, cette entrée en matière qui se construit sur les six premiers « gîtes », prolonge un moment et conforte l'idée de conte. Et au moment où le lecteur se croit installé dans un récit d'animaux, voilà qu'on lui annonce qu'une nouvelle intrigue va se dérouler, avec des personnages humains,

notification signifiée par la tortue, première instance narrative, qui se contente par la suite de relayer l'histoire entendue. Ce récit second devient alors une longue analepse, un récit enchâssé. Le conte reprend au « 30^e gîte » (p. 239), après l'assassinat du personnage principal du récit enchâssé. Mais l'ambiance y est davantage celle d'une féerie :

La tortue a suivi, émue, ce récit épouvantable. Elle assiste maintenant à une scène surréaliste. Rêve-t-elle ? Est-elle éveillée ou endormie ? Son petit cerveau enfoui dans sa minuscule tête lovée à l'intérieur de la carapace qui protège son corps ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle assiste à un dialogue irréel et fantastique.

(p. 239)

Ce n'est pas, en effet, la première fois que le récit de Fame Ndongso soumet au lecteur des éléments dignes du merveilleux. Si la discussion du « 5^e gîte » (« Fric, Buffles, Léopards et Tortues en folie ») prend sa place dans l'économie du conte, il n'en va pas de même de l'intervention des Louis Armstrong au « 6^e gîte » (« Louis L'Affriqué ». Le merveilleux et le fantastique s'invitent dans le roman et dynamisent le récit, créant au passage quelques incompréhensions et provoquant quelques heurts chez le lecteur peu habitué à cette abondance d'éléments transculturels dans un roman. Toutefois, on reconnaît ces personnages principaux de l'*A-Fric* qui sont ceux des contes.

Kulu la Tortue (et les siens)

Il est le principal protagoniste des contes du cycle de la Tortue. Quelques titres sont significatifs : « Ngbwa Kulu ba Avembe », « Kulu ba Mian », « Kulu ba Ze be nga wôé benya », « Kulu a nga lo'o Nko'o », « Atiñ Kulu ba ntyi », « Kulu a nga tyam ngbwa Baba ba Mba'asum ^[3] »... il est donc un familier dans des récits dont raffolent les enfants et les adultes.

Le récit de Jacques Fame Ndongso s'ouvre sur un narrateur intradiégétique, une tortue, qui raconte son histoire et celle des siens à la première personne, avant de

céder la parole à un narrateur omniscient dont le récit commence à la « Deuxième clairière : Les larmes de la forêt ». La tortue se présente de la manière suivante : « je ne suis qu'une pauvre tortue tapie dans un gîte fétide et hirsute » (p. 3). Pour évoquer son grand appétit, cet animal, dont on connaît la taille insignifiante, se compare pourtant à un « buffle féroce et flagellateur » (p. 3), puis à « l'ogre hominoïde de la forêt d'Emomoto » (p. 3). Cette tortue narratrice première du récit expose quelques-unes des pratiques alimentaires des tortues (p. 6). Les démêlés entre les tortues d'Efufup et leurs adversaires politiques les amènent à la prison de Mimbok^[4], « une grotte burlesque et cocasse » (p. 44), d'où s'échappe celle qui se désigne par le « je » afin de procurer de la nourriture aux autres. C'est au cours de cette sortie qu'elle surprend le récit second, qui place Engogot au centre de l'intrigue.

Le président Kulu est quant à lui appelé « Son Excellence Kulu Nyabibôtô Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo alias Sire Tortue » (p. 13). L'auteur donne lui-même la traduction de ce patronyme composé de qualités extraordinaires et extrêmement amplifié : « Tortue-Mère-Des-Voûtes-Célestes-Aux-Neuf-Sagesses-Du-Grand-Arbre-Moabi-Alias-Le-Génie-Omniscient-Alias-Sire-Tortue » (p. 14, 15). Kulu est dans le récit tantôt « Monsieur le Président de la République », tantôt « Son Excellence Kulu Nyabibôtô Mefe'e Ebul de Souadjap alias Odimesosolo, alias Tortue Sire » (p. 13). Le texte rappelle cependant ces démêlés avec Ze-le-Léopard qui fondent le cycle de Kulu et Ze (p. 7, 20).

Animal énigmatique, – car l'énigme se renforce à travers la composition même du patronyme du président –, Kulu se joue de tous les animaux de la forêt. Rien d'étonnant que dans cette histoire aux relents politiques, il se retrouve face à une coalition d'adversaires qui jurent tous sa perte. Son rôle est peu apparent dans ce récit, comme si la discrétion qu'il affiche, pour une fois, permet de mieux faire ressortir la vengeance de ses détracteurs. Jacques Fame Ndonga construit une intrigue qui éloigne le lecteur de ces actes malveillants qui ont fondé la réputation de la tortue dans la forêt. Bien au contraire, les tortues sont dites « silencieuses », « hébétées et tétanisées » (p. 254), autant que leur président Kulu est devenu le président du PDTS, c'est-à-dire Le parti des Tortues silencieuses.

Beme Nyédja

Personnage principal des contes du cycle du même nom, Beme Nyédja est bien connu pour sa tare principale : la sottise. Séverin Cécile Abega, qui lui consacre tout un recueil dont le titre est *Contes du sud du Cameroun : Beme et le fétiche de son père*, précise :

La multiplication des situations dans lesquelles la bêtise de Beme se donne à voir montre l'impossible changement et l'entêtement du personnage. Beme n'est pas un personnage anodin. Il appartient d'abord à la famille des porcs, des cochons, et à ce titre, non seulement il est éternellement affamé et mange de tout, mais il est également jaloux et égoïste. Beme ne sait pas partager. D'où cette revendication qui est l'invariant des contes : « c'est donc toi qui as volé l'héritage que m'a laissé feu mon père ! Je te retrouve enfin ! Donne-moi ce nez tout de suite ! Je le reconnaîtrais entre mille ».

(p. 66) ^[5]

Quoique principal opposant de Kulu, il occupe très peu de place dans l'intrigue, ce sont davantage ses hommes qui agissent : il s'agit de Nyate-Le-Buffle, de Nko'o-La-Girafe et de Ze-le-léopard.

Si *l'A-Fric* épouse la structure d'un conte, avec son récit réaliste enchâssé, l'auteur n'hésite pas à introduire d'autres contes ou des personnages des contes de la forêt dans son texte. Dès la première page, l'instance narrative évoque « l'ogre humanoïde de la forêt d'Emomoto » (p. 3). La construction du mot laisse entrevoir, à travers de dédoublement de la syllabe *mot* (homme), une altération de l'entité désignée. Créature immense, capable d'engloutir tout un royaume, tous ceux qui l'ont rencontré ont terminé leur parcours dans son ventre, jusqu'au jour où un enfant lui a tailladé les intestins, enduisant chacune de ses blessures de sel et de piment.

Il en va de même du conte « l'Homme et les enfants dans la forêt » (p. 146) dont la morale se résume à ne pas fréquenter les enfants, incapables de raisonner comme des adultes et aptes à provoquer des catastrophes. D'autres contes interviennent pour illustrer des prises de paroles et servir d'argument d'autorité dans les débats qui prennent place dans l'économie de l'intrigue. Mais le roman de Fame Ndonga ne comprend pas que ces contes. On trouve des traces d'autres genres oraux dans cette dynamisation de l'écriture romanesque.

1.2 - Le style épique

Le récit traditionnel ne s'installe en effet qu'à partir du moment où le narrateur premier cède la parole à une nouvelle instance narrative. La tortue, cachée surprend la conversation d'Émile et Joseph. Émile raconte « l'histoire dantesque voire kafkaïenne de ce topographe » (p. 51). C'est alors que dans cette fin de « gîte » s'installe la déclamation épique qui invite à assister à la performance d'un nouvel énonciateur :

Oyez ce drame que la tortue a restitué à ses compères [...] Trêve de supputations. Il est temps de suivre le récit rapporté par la tortue-messagère, de retour de sa quête nocturne des tendres champignons [...] Oyez le récit qui a pour personnages ceux qui marchent sur deux pieds, se parfument et portent des robes ou des cravates. Et dire que parmi leurs plats préférés figure la tortue aux oignons.

(p. 51-52)

Passage clamé en style oratoire, il annonce l'arrivée d'un personnage d'envergure. Toutefois, le style épique intègre une tonalité satirico-ironique par l'attaque dirigée contre les humains, à travers leur caractérisation cocasse. L'appel à la population que porte « Oyez », repris à deux reprises, fait appel au sens de l'ouïe, donc à l'écoute.

1.3 - La berceuse-chantefable

La berceuse est présentée comme un genre musical d'abord vocal, c'est-à-dire propre à la littérature orale traditionnelle. Et même si elle est portée par des instruments, ceux-ci évoquent la voix humaine dans ce qu'elle a de suave et d'attendrissant. La berceuse est, en principe, destinée à l'endormissement des enfants. Chanson enfantine qu'on trouve dans toutes les civilisations du monde, la douceur de sa mélodie et de ses paroles, parfois juste murmurées, participent à l'apaisement. La relation mère-enfant constitue le substrat principal de ce genre,

relation qui présente la femme comme un être d'affection et de tendresse, garante de la protection de ses enfants. La chantefable quant à elle repose sur un jeu dramatique dans lequel les phases narratives en prose alternent avec des phases en vers chantés.

Jacques Fame Ndonga fusionne les deux genres dans son roman. La situation des tortues qu'on amène dans leur prison de Mimbok est l'occasion d'introduire la combinaison des deux genres dans son récit. En effet, « pour vaincre l'anxiété, un jeune homme à la voix rauque entonne le refrain de ses nuits d'enfance » (p. 19). Dans son chant, dont la reprise est « Ziliyankeyang », refrain propre à la chantefable dans le répertoire de la littérature orale fang-boulou-beti, le prisonnier évoque et invoque sa mère, absente ou morte. L'auteur met ainsi en exergue, dans ce lien singulier entre la mère et son enfant, ce rôle protecteur et cette affection qui auraient sans doute épargné à l'auteur les déboires qu'il essuie. Il ne se serait pas retrouvé dans la voiture des Buffles, le conduisant dans une prison.

L'introduction de la berceuse et de la chantefable dans le roman renforce l'aspect lyrique du texte, en même temps qu'elle alimente la nostalgie de l'enfance et le regret de la mère. La thématique bien connue de l'orphelin fragile, dépourvu de tout et, surtout, de protection, s'impose avec force dans cet univers où les brutes, à savoir les buffles, exercent leur pouvoir et confirment la morale de la fable de La Fontaine, dans « Le loup et l'agneau » : « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». Forme de déploration, la berceuse renoue avec l'élégie, puisqu'elle porte le regret et rend compte d'un vide, d'une absence, celle d'une protectrice, la mère.

1.4 - L'incantation

S'il est vrai qu'on situe toujours l'incantation dans le champ de la magie et du rituel, dans sa composante orale d'un acte extra-ordinaire, la raison qui amène à recourir à ce genre est également la volonté de transgresser les lois de la réalité et d'établir une nouvelle relation entre les êtres humains et le surnaturel. Ainsi donc, fortement ancrée dans la tonalité lyrique, l'incantation est une suite de

formules rituelles chantées ou récitées. Elle consiste en une poésie orale qui cherche à produire de l'effet sur le lecteur par la récitation de phrases stéréotypées, hermétiques au profane. Ces paroles héraldiques sont aussi emblématiques. Dans cette psalmodie où allitérations, assonances, jeux de mots, images, métaphores, comparaisons, antiphrases, oxymores... alternent dans une ivresse qui frise la transe, l'ironie occupe une place de choix. Le style sombre des images n'a d'égal que la vision pessimiste et sceptique qui se dégage du texte :

Nuit grimaçante. Cimetière aux fantômes difformes. Crabes furieux. Hiboux hystériques et mystiques. Chimpanzé coléreux (comme l'Afrique ?). Buffles enragés. Hippopotames dévalués. Singes sidéens (Singes d'Afrique ? d'Amérique ? On dit d'Afrique. La Tortue suggère que l'on vérifie. Qui vérifiera ? Quand ?

(p. 21)

Elles sont nombreuses ces pages dans lesquelles les mots et les lettres s'entrechoquent, produisent un bruit épouvantable et rappellent les maux qui minent l'Afrique. Le choc des mots et des lettres, autant que celui des syllabes qui se heurtent les unes contre les autres, comme dans toute incantation, procèdent de l'exorcisme. Il faut des incantations pour conjurer le mal africain. C'est alors que l'auteur cesse d'être celui qui raconte une histoire pour devenir le guérisseur dans l'exercice sacré de l'exorcisme, de la délivrance d'un continent, le continent éponyme.

1.5 - Les proverbes

Nous allons clore la liste des apports de la littérature orale dans le roman de Jacques Fame Ndonga par le cas du proverbe. On définit le proverbe comme une formule figée en métaphore. Il exprime une vérité d'expérience ou une vérité de bon sens, un conseil. Il est souvent comme une énigme à décrypter. Sa concision, il la partage avec la maxime, l'adage, le dicton...

Le texte de Fame Ndonga compte de très nombreux proverbes et dictons qui viennent étayer les propos des personnages. Certains relèvent de l'apologue

comme ce conseil de la grenouille à l'éléphant le jour où ce dernier a perdu son œil dans un ruisseau et que, dans son affolement, il a transformé le cours d'eau en une coulée de boue : « Si tu veux que l'eau de la rivière ne soit plus boueuse, il n'y a qu'un seul secret, reste calme » (p. 110). Le parallèle entre la noix de kola et la vie qui se dessine dans cette conclusion de Sire Essiane Obam d'Efufup se présente comme une vérité générale à valeur universelle : « La vie est une noix de kola amère que nous mâchons et qui, inéluctablement, nous mâche ».

La littérature orale apparaît comme la source première dans laquelle l'auteur vient chercher les matériaux principaux à l'élaboration de son texte. La structure du conte encadre le récit réaliste qui met en scène le personnage d'Engogot. Une preuve de la dynamique de cette littérature dans l'écriture romanesque en Afrique. Mais Fame Ndongo va plus loin : il installe les personnages de contes dans le récit réaliste et, ce faisant, il procède au transfert des propriétés animales vers les humains.

2 - Des personnages de contes comme personnage romanesques : transfert onomastique et signification

Fame Ndongo, à vrai dire, n'est pas le premier romancier qui s'attelle à introduire des éléments de la littérature orale dans le roman. Toutefois, on assiste à un transfert subtil des propriétés intrinsèques des animaux sur les hommes qui portent des patronymes d'origine animale. Trois personnages méritent l'attention.

2.1 - Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane

Composé comme un nom bien pahouin, par la juxtaposition onomastique, Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane prend une résonnance toute particulière dans le récit. Dans

les langues qui constituent le groupe pahouin, *nyat*, c'est le buffle. Celui qui est ainsi nommé est le fils de Ngo'o Mbo'o Meja'ane. Tout le récit raconte les antagonismes, les rivalités, les velléités des Buffles, ces nouveaux habitants des villes, contre les pauvres tortues d'Efufup. Dès les premières lignes du roman, la tortue narratrice fait allusion à l'appétit de cet animal, évoquant ainsi sa voracité : « un appétit de buffle féroce et flagellateur » (p. 3). Ainsi sont établies d'emblée les principales caractéristiques de cet animal dont Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane porte le nom.

Le buffle rustique, lourd et sauvage, est caractérisé par ses redoutables cornes et ses grandes oreilles. Grand herbivore vivant dans les marécages, si l'homme redoute ses charges et sa colère, cet animal reste néanmoins une proie prisee pour les carnivores. La volonté de l'auteur de présenter le nom pahouin Nyate, suivi en forme de métatexte entre deux tirets de la traduction du nom – Buffle – et quelques lignes plus loin « Nyate le Buffle », ne trompe pas sur les objectifs du texte ni sur la symbolique des noms. La connotation du nom autant que la caractérisation de l'individu rendent compte de la subjectivité de l'auteur, subjectivité qu'il tente de communiquer au lecteur qui doit désormais craindre les effets et méfaits de cette alliance qu'il découvre dans le récit entre le buffle et le léopard, pourtant ennemis mortels.

Nyate Ngo'o Mboo Meja'ane qu'on présente comme étant le « délégué régional des finances de Dibi (la ville-ténèbres) » (p. 15) est en effet un traître et un meurtrier qui porte dans « dans sa valise, un poignard extrêmement tranchant. Il est venu spécialement pour assassiner Engogot, sous l'instigation d'Atek qui purge toujours sa peine » (p. 233). L'homme fait preuve de patience là où l'animal manifeste sa brutalité, mais il montre cependant une certaine froideur, un détachement qui aurait pu attirer l'attention d'Engogot.

Le portrait de Nyate ne laisse aucun doute quant à sa personnalité ni à son projet :

Elle (l'épouse d'Engogot) observe le sac noirci de Nyate le Buffle, son visage tout plein de cicatrices, son bras droit à la fois vigoureux et hideux, tellement il semble avoir subi des sévices mémorables, sa chevelure ébouriffée qui ressemble aux viscères d'une souris ou aux lianes inextricables de la forêt.

Plus que jamais, l'amalgame entre la personne qui en porte le nom et l'animal est patent. Le rêve prémonitoire de la femme confirme cette collusion, lorsque « Nyate le Buffle [qui] a revêtu la forme fantasmagorique d'un sinistre hibou, se tient sur le toit et voit s'éteindre, tragiquement, son hôte et sa famille sans se soucier outre mesure de leur venir en aide d'une manière ou d'une autre » (p. 236). Plus que jamais, le nom fonctionne comme un transfert des propriétés animales sur l'individu, et ce d'autant plus que « le buffle est un féroce mammifère vélocé et atroce qui foudroie toutes les bêtes candides sur son passage. Sans raison » (p. 248). La présence concomitante de « Nyate le Buffle », fonctionnaire d'État et des buffles enragés, ennemis des tortues, révèle ce glissement permanent du conte vers le récit réaliste.

2.2 - Nko'o Ela

Personnage que le narrateur met sur la route d'Obam Essiane et de Kabeyen Minkô, alors qu'ils se rendent en ville, au chevet de leur fils malade (p. 88). Nko'o est le fils d'Ela. Nom d'origine animale, (de *nkoko* qui signifie 'girafe'), Nko'o présente dans le texte tous les signes d'absence d'intelligence. L'animal, dont la tête est perchée sur un cou interminable, tandis que le tronc semble suspendu au terme de quatre pattes qui s'allongent à l'infini, ne semble pas doté d'intelligence. Son corps disproportionné, ses gestes qui pâtiennent d'un défaut d'harmonie caractérisent cet animal. Qu'en est-il de Nko'o Ela dans le système de personnages et de l'onomastique de *l'Afrique* ?

Nko'o qui a pourtant grandi avec Engogot, le personnage principal, n'a pas épousé le caractère de ce dernier, alors qu'ils ont longtemps partagé « le même lit de bambou, allant au marigot ensemble, tendant les mêmes pièges pour tuer les tourterelles » (p. 88-89). La petitesse de la tête de l'animal renvoie à l'incapacité du personnage de se souvenir de l'accueil, pendant sept années, de ses tuteurs. Ce monstre d'ingratitude « jette un coup d'œil furtif sur le vieux couple puis détourne son regard » (p. 89).

L'étroitesse de la tête suggère par ailleurs l'inaptitude de l'individu aux études, « puisqu'il a été recalé à plusieurs reprises au CEPE et a été rapidement exclu du collègue privé où il fut inscrit, pour incapacité » (p. 89). La mise en évidence de la transformation de « celui que ses camarades appelaient « Toto » à cause de sa médiocrité intellectuelle » (p. 89) ne masque pas cette preuve d'usurpation d'identité pour réussir dans la vie que le récit dévoile. Comme l'animal, la girafe, capable de se camoufler dans les feuillages de hauts arbres pour échapper aux regards, Nko'o se serait caché plusieurs années durant dans un pays voisin, pour se faire oublier. Et comme la girafe, c'est désormais de haut qu'il regarde tout ce qui l'entoure, rejetant non seulement l'appel des liens de sang, mais également le respect que l'on doit aux aînés.

2.3 - Zeh-Léopard

Cet autre personnage occupe l'économie de l'œuvre d'une manière toute particulière. Le romancier lui aménage une double nature, à l'instar de Nyate : celle-ci est d'abord humaine, c'est-à-dire susceptible d'avoir un référent dans l'univers de l'auteur. Le texte évoque Zeh, un villageois d'Efufup (p. 143), que l'on retrouve affublé de l'adjectif postposé « sorcier » (p. 202). Elle est ensuite animale, donc symbolique et métaphorique, puisque Zeh est également le Léopard. Cet animal est un personnage-clé dans les contes de la forêt. Brutal et stupide, il compense sa médiocrité intellectuelle par la violence et la force. Les aventures avec son frère ennemi, la Tortue, sont évoquées dès la page 7. L'intrigue qui est à lire, entre autres, comme un conte philosophique, repose sur ces antagonismes qui fondent le cycle de « Tortue et Léopard ».

Avec ce personnage, les paroles de Singe dans le conte « Léopard et Singe ^[6] » retentissent pour démasquer le caractère invariant de l'animal : « Léopard, on peut guérir d'une maladie, mais guère d'un vice. Je vois clairement que tu ne tiens ce langage-là que parce que tu es en danger. Serais-tu devenu un autre homme ? N'es-tu donc pas Léopard ? T'est-il jamais arrivé de voir de tes yeux une bête et de la laisser partir ? » Pourtant, une fois de plus, comme l'ont fait les autres animaux, croyant en sa parole, Singe le sort de l'embarras. C'est à ce moment que Léopard lui sert le discours suivant :

Singe, ô fils de mon père, n'as-tu pas appris qu'il n'y a pas deux adultères consentis^[7]. C'est pourquoi je te dis ceci : fais le bien à un homme, il te le rendra par le mal. Que crois-tu donc ? Que je vais continuer à mourir de faim et du désir de faire bombance alors que tu te tiens là sous mes yeux ? Tu as pris sur toi de me sauver la vie, laisse-moi donc te manger^[8] !

Ainsi se définit le caractère de Ze-le-Léopard. Il en va à la fois de l'ingratitude et du non-respect de la parole donnée. Seul le Lion peut faire taire à jamais ce prédateur, dans le conte « La hotte de Kulu »^[9], avant d'être lui-même abattu par l'homme-porteur-de-bras. Or, dans le roman *l'A-Fric*, l'impression qui domine est celle de la victoire de Léopard sur Tortue. Qu'est-ce qui caractérise donc ce personnage dont le nom est Zeh Le Léopard ?

Au « 5^e gîte » dont le titre « Fric, Buffles, Léopards et Tortues en folie » (p. 29-36), les léopards de Binyonyong se coalisent avec les buffles, leurs principaux prédateurs, contre les tortues. Capables de tout, ils sont prêts, pour faire élire leur président par tous les moyens, à pactiser avec leurs ennemis et proies d'antan. Il n'est pas difficile à un Pahouin de faire ici le rapprochement avec les brigands, *ze mimfaka*.

Sous la plume de Jacques Fame Ndong, l'immédiateté du transfert de caractérisation de l'animal à l'homme ne peut surprendre, dans la mesure où l'orientation du discours romanesque repose sur des clés de lecture et d'interprétation évidentes. Le nom du personnage Zeh apparaît au moment de la naissance d'Engongot :

Étrange jeune homme que cet Engongot. Il a pu survivre, en dépit des manœuvres maléfiques du sorcier Zeh qui avait juré la disparition de toute la progéniture d'Obam Essiane. Il s'en fallut de peu que cet être cynique n'accomplît son sombre dessein. N'a-t-il pas « *mangé* » onze des enfants d'Obam ?

(p. 74)

Même s'il n'est ici question que de sorcellerie, il n'en est pas moins vrai que la voracité et le goût pour le sang de l'homme-animal répondent à sa caractérisation. Zeh est non seulement sorcier, mais également anthropophage, puisqu'il se nourrit de la carne et du sang humain.

La dissimulation de la haine de l'homme-animal se manifeste dans le « 18^e gîte », « Le cacaoyer de la fureur » (p. 125). Si Zeh est un des oncles du village d'Engongot, le narrateur installe pourtant cette relation dans une opposition et dans une dissimilarité qu'entérine la différence de lignées, dissimilarité que n'atténue nullement la concession : « celui-ci appartient à une lignée différente de celle d'Engongot, bien que descendant du même ancêtre au niveau du clan Yemeyema » (p. 126).

Dès lors, il suffit de peu pour que les antagonismes enfouis se réveillent et que la fureur naturelle du léopard n'éclate. En effet, l'abattage d'un arbre sec dans la plantation de Zeh par Engongot fournit l'occasion au personnage de se révéler et de rendre évidente sa violence, sa sournoiserie et sa haine :

Dès que Zeh le Léopard entend le vacarme étourdissant que produit la chute de l'arbre, il se dit que quelque chose va éclater. Une étincelle jaillira de cette haine larvée qui envenime les rapports entre la famille d'Obam l'Épervier et la sienne depuis que les autres villageois l'ont accusé d'avoir tué par une recette magique tous les onze enfants de Kabeyen, décédés prématurément.

(p. 127)

Le jugement des villageois, en dépit de la prudence des parents d'Engongot, a sans doute renforcé le caractère suspicieux et la haine de Zeh. Rien d'étonnant à ce que l'abattage de cet arbre sec, dans la cacaoyère, devienne le déclencheur d'une nouvelle situation de crise et le moment de vérité, et ce d'autant plus, comme le stipule le narrateur, que « les autres villageois ne cessent d'exciter les deux familles avec la technique bien connue des commérages » (p. 128). Le choix des mots autant que celui des images rend bien compte de la situation et révèle le caractère animal de l'homme : « Ainsi, une tension orageuse envenime les rapports entre les deux familles. Aujourd'hui, la glace a fondu. Une flamme destructrice s'est substituée à l'eau gelée. Zeh (le Léopard) jure par son ancêtre Nlom Ngo'o que le sang va couler » (p. 128).

La multiplication des périphrases conforte le lecteur dans le portrait de l'homme-animal. Si « ça va chauffer » (p. 129) renvoie à l'idée de flamme destructrice déjà évoquée, « montrez au léopard vos plumes trempées, pour qu'il les plonge davantage dans une eau rouge, dans le sang, je vais vous exterminer tous » ne

laisse plus de doute quant à la nature profonde de l'individu et son dessein.

Comme on peut le constater, en guise de conclusion, *l'AFric* réussit l'injection d'éléments étrangers au roman, genre longtemps figé. La dynamisation entreprise cherche à entériner l'idée que le roman n'est pas uniquement une intrigue que l'on monte. Il est une pensée, une somme de savoirs au carrefour de confluences disciplinaires, régionales, universelles. La fiction s'enrichit d'éléments qui lui donnent une certaine authenticité, du fait de son implantation dans un terroir donné. Avec cette écriture transculturelle du roman, le lecteur est vraiment au cœur de la logique du donner et du recevoir.

Toutefois, le lecteur constate combien ce récit est orienté. Les clés de lecture sont régulièrement inscrites dans la fiction. L'intrigue et l'énigme qui la sous-tend découvrent en quelque sorte le parti pris de l'auteur. Mais ce qui intéresse surtout le chercheur en littérature, c'est cette fusion d'éléments apparemment disparates dans un seul récit, comme si Jacques Fame Ndongo, sémioticien de formation, avait voulu expérimenter les résultats de ses propres recherches dans un texte.

Bibliographie

ABEGA S.-C., (2002), *Contes du sud du Cameroun ; Beme et le fétiche de son père*, Paris, Karthala et UNESCO.

ABOMO-MAURIN M.-R., (2006), *Parlons boulou, langue bantou du Cameroun*, Paris, L'Harmattan.

ABOMO-MAURIN M.-R., avec Gaspard TOWO ATANGANA (†), (2009), *Àjònò Àlá : Les Trois Oyono, Un mvet boulou (Cameroun) de Asomo Ngono Ela*, Paris, Classiques africains.

ABOMO-MAURIN M.-R., (2008), « L'onomastique dans le roman de Mongo Beti », Frédéric Mambenga (dir.), *Mongo Beti : La pertinence réaliste et militante, Interculturel Francophonies*, n° 13, juin-juillet 2008, p. 61-75.

ABOMO-MAURIN M.-R., (dir.), (2008), *Littérature orale, genres, fonction et réécriture*,

Paris, l'Harmattan.

ALEXANDRE P. et BINET J., (1958), *Le Groupe dit Pahouin*, Paris, PUF.

AWOUMA J. M., (1970), *Littérature africaine orale et comportements sociaux : étude littéraire et socio-culturelle des proverbes et contes bulu du Sud-Cameroun*, Thèse de 3^e cycle, Université Paris 4.

BARTHES R. et al., (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

BARTHES R., « Analyse structurale du récit, Recherches sémiologiques », *Communication* 8, Paris, Seuil, 1981.

BAUMGARDT U. et DERIVE J. (dir.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008.

BAUMGARDT U. et DERIVE J. (dir.), (2005), *Paroles nomades : Écrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala.

BRÉMOND Cl., (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.

Contes du pays des rivières, Paris, Edicef, Coll. « Fleuve et Flamme (textes bilingues) », 1977.

ENO BELINGA M. S., (1970), *Découverte des chantefables betibulu-fang*, Paris, Klincksieck.

EYINGA ESSAM M. et YANES S. *Dictionnaire Boulou-français et français Boulou*, Sangmélima, éd. Monti, 1987.

FAME NDONGO J., (2008), *L'A-Fric* (roman), Yaoundé, P.U.Y.

FAME NDONGO J., (1984), *Esthétique du texte artistique traditionnel et son fonctionnement à travers l'écriture romanesque*. Thèse de doctorat d'État en sémiologie, Paris.

FAME NDONGO J., *Jean-Louis Njemba Medou, Nnanga Kon, premier récit écrit par un Camerounais*, récit traduit, commenté et annoté par Jacques Fame Ndongo, Yaoundé, Sopecam, 1989.

FAME NDONGO J., *Un regard africain sur la communication, à la découverte de la géométrie circulaire*, Yaoundé, Saint-Paul, 1996.

GALLEY S., (1964), *Dictionnaire fang-français et français-fang*, Neuchâtel, Henri Messeiller.

GOOD A. I., (1957), *Kalate minkana mi bulu*, H.M.P., Elat-Ebolowa.

GREIMAS A. J., (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.

LÉVI-STRAUSS Cl., (1973), « La structure et la forme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.

NJEMBA MEDOU J.-L., (1932), *Nnanga Kon*, H.M.P.

PROPP V., (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

SEMUNJANGA J., (1999), *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.

TODOROV T., (1971), *Poétique de la prose*, choix, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, Point, Essais.

VINCENT J.-F., et BOUQUIAUX L., (1985), *Mille et un proverbes beti*, Paris, SELAF.

Notes du chapitre

[*] ↑ Yaoundé 1, collaboratrice externe du LLACAN.

[1] ↑ Signifie « lumière ».

[2] ↑ Signifie « obscurité », « noir », « ténèbres ».

[3] ↑ Traduction des contes dans l'ordre : « L'amitié entre Tortue et le Singe Avembe » (c'est un singe au nez blanc, *Cercopithecus nictitans*) ; « Tortue et l'oiseau Mian » (Touraco) ; « Tortue et Léopard ont tué leurs mères », « Et Tortue convoqua Girafe » ; « Le secret de Tortue et de sa belle-mère » ; « Comment Tortue a semé la zizanie entre Crapaud et Musaraigne ».

[4] ↑ On a ici une forme de redondance, étant donné que « prison » se dit *mimbok* chez les Pahouins.

[5] ↑ Dans un article, « Séverin Cécile Abega : Entre nouvelles et contes pour la jeunesse, une leçon d'humilité » http://www.takamtikou.fr/vie_du_livre/2010-07-15/severin-cecile-abega, Marie-Rose Abomo-Maurin présente le recueil de Séverin Cécile Abega, *Contes du sud du Cameroun ; Beme et le fétiche de son père*, (Paris, Karthala et UNESCO, 2002) : « Ce recueil de contes peut aussi bien être appelé 'Le cycle de Beme'. L'ouvrage qui compte 231 pages s'ouvre sur une introduction d'une trentaine de pages dont le titre est 'Beme et son corps' et se clôt sur la postface de Jacques Fédry : 'Beme, mon semblable, mon frère', titre qui laisse suggérer combien le comportement souvent étrange de cet être est proche de celui des humains. Ainsi donc, les exploits malheureux de Beme se déploient sur près de 47 contes ». Quelques titres suffisent à illustrer la bêtise du personnage « N'est-ce pas là le fardeau que mon m'avait laissé en héritage ? N'est-ce pas celui-là ? » (p. 76) ; « C'est donc toi qui es venu me dérober ma chose que mes grands-parents m'avaient léguée ! Je ne partirai d'ici aujourd'hui qu'après avoir repris mon héritage » (p. 90).

[6] ↑ *Contes du pays des rivières*, Paris, Edicef, coll. « Fleuve et Flamme (textes bilingues) », 1977, p. 83.

[7] ↑ Une façon de dire que le service rendu par le singe au léopard n'est pas une dette ; que le léopard n'est pas tenu de rendre le bien qu'on lui a fait.

[8] ↑ *Contes du pays des rivières*, p. 85.

[9] ↑ *Contes du pays des rivières*, p. 130-145.

2. Les « nouveaux habits » de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération

Ehora Effoh Clément 

L'oralité est l'une des sources d'inspiration privilégiées de la création romanesque négro-africaine, au point de la féconder. Elle est même l'un des traits caractéristiques des littératures africaines francophones. Sa réécriture romanesque, selon une perspective diachronique, a connu une nette évolution. Ainsi, pour les écrivains de la seconde génération, dont le souci majeur est la rénovation de l'écriture et de l'esthétique romanesques africaines, l'écriture de l'oralité ne réside plus seulement dans la déconstruction des genres littéraires pratiquée par les « Aînés », mais dans le récit structurant et le respect des règles imposées par l'écriture. Attentifs aux techniques scripturales modernes, ces écrivains mettent un point d'honneur à privilégier la manière de raconter, l'acte de narration.

C'est alors à juste titre que Sewanou Dabla (1986 : 212) écrit : « Si [...] l'intégralité de l'art oral inspire les romanciers africains actuels, la narration reste néanmoins le lieu privilégié du recours à l'oralité. » Cela est d'autant plus vrai que la narration est la catégorie romanesque qui fédère et organise toutes les autres. Souvent donnée comme équivalent technique du récit, elle se définit à la fois comme l'acte de raconter (la manière de le faire) et le produit de cet acte. En tant qu'acte, elle se présente comme la relation écrite ou orale de faits, d'événements fictifs ou réels. Elle se soumet alors à des règles d'organisation qui font intervenir la chronologie et la logique. En tant que produit, elle suppose la présence d'un narrateur et d'un narrataire ; ce qui lui confère une valeur discursive et pragmatique.

Consacrée exclusivement à la narration, qui permet à l'oralité écrite de se vêtir de « nouveaux atours », la présente analyse ambitionne de montrer qu'avec les

« nouveaux romanciers » négro-africains, ce n'est plus le fond qui justifie l'oralité, mais la *forme que prend le discours*, c'est-à-dire la *manière de dire, d'écrire ou de raconter* ; l'oralité s'appuyant désormais sur les mécanismes de l'écriture. Autrement dit, le projet ne s'intéresse pas directement au contenu du texte, mais à la forme du contenu. Il s'agira donc de montrer comment l'oralité *informe* l'écriture, mais aussi et surtout comment l'écriture à son tour *déforme et transforme* les éléments l'oralité en la vêtant de « nouveaux habits ». À partir de quelques romans représentatifs des écrivains de la seconde génération (*L'Étrange destin de Wangrin* d'A. Hampâté Bâ, *Silence, on développe* de J.-M. Adiaffi, *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, *Le Fils-de-la-femme-mâle* et *La Bible et le fusil* de Maurice Bandaman^[1]), l'analyse examinera successivement la structure narrative, calquée sur le modèle du conte, des romans interrogés, le statut des narrateurs ainsi que la performance orale et sa reconstruction.

1 - Romans et résurgence du protocole de présentation du conte oral

Depuis les travaux de M. Kane (1975, 1982, 1986), il est désormais établi que le roman négro-africain emprunte au conte traditionnel : « Le romancier africain crée son œuvre dans l'esprit même du récit oral dont il reprend les techniques et recettes. [...] Il fait passer dans l'écriture les ressources des conteurs et créateurs du monde traditionnel. » (Kane, 1986 : 79). La plupart des écrivains africains se trouvent en effet dans la position de Giambatista Viko, ce héros romanesque de M. a Mpang Ngal (1984 : 13) nourrissant le projet d'accoucher d'« un roman sur le modèle du conte », d'un roman qui conjuguerait les prestiges du discours oral avec l'efficacité de la technique narrative occidentale. À l'image de ce personnage, ils veulent renouveler la technique romanesque héritée de l'Occident, en y adjoignant les attributs de l'oralité africaine. Kazi-Tani (1995 : 35) écrit à ce propos : « Les projets de renaissance esthétique de Giambatista Viko peuvent représenter ceux de tout écrivain d'expression française cherchant sa voie au carrefour des modèles anciens et modernes, oraux et écrits ».

Ainsi, se trouvent transposés dans bien des romans négro-africains des éléments de la « structure formelle ou apparente ^[2] » du conte oral, notamment son protocole de présentation, en ses formules préambulaires et clausulaires.

1.1 - L'usage des formules préambulaires

Les formules préambulaires sont celles qui, dans le conte oral, précèdent le récit proprement dit. Elles sont composées des formules de mise en train ou formules d'ouverture et des formules de localisation temporelle ou formules introductives. Les premières sont une sorte de prologue dont la fonction essentielle est d'établir le système communicationnel qui détermine les rapports entre le conteur et son auditoire ; le premier s'adresse au second en sollicitant son attention, en l'invitant à prêter une oreille attentive à l'histoire qu'il va dérouler. La plupart des romanciers interrogés adoptent cette technique, avec des variantes propres à chacun d'eux. Dans *le Fils-de-la-femme-mâle*, la formule d'ouverture apparaît dans l'apostrophe suivante :

Écoutez ! Écoutez !

Gens d'ici et gens d'ailleurs !

Écoutez ma voix !

Je vais vous dire une histoire

Cette histoire est un conte ...

Ce texte liminaire a une fonction phatique qu'il partage avec la formule d'ouverture du conte. Il noue le dialogue narrateur / auditoire devant régir la narration. Il y est précisé la nature du récit : l'histoire racontée est un conte, ou se présente comme tel. La présence du narrataire-auditoire, matérialisée par les impératifs « Écoutez », le pronom personnel « vous » et les expressions « Gens d'ici, gens d'ailleurs », préfigure d'emblée la situation de communication en direct propre à l'oralité.

Dans la même logique, *En attendant le vote des bêtes sauvages* s'ouvre par un

préambule métalinguistique (avec la mise en scène préalable d'un narrateur-conteur et d'un auditoire actifs sur une place publique) dans lequel la « situation de communication de face en face » (Sylvie Durrer, 1994 : 29) implique, pour emprunter l'expression de Dominique Maingueneau (2004 :199), une « scénographie de conteur », c'est-à-dire la mise en scène d'une situation d'énonciation orale :

Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous êtes soldat et président [...] Vous êtes chasseur ! [...]. Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont assis en rond et en tailleur, autour de vous [...]. Maclédio, votre ministre de l'Orientation, est installé à votre droite. Moi Bingo, je suis le *sora* [...], je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, avec sa flûte, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur. [...]. Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. [...] Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* [...] ».

(p. 9-10)

Dans cette présentation, le narrateur-griot sollicite les fonctions conative et phatique du langage, en maintenant le contact avec l'assistance qui l'écoute et en l'invitant à suivre le récit. Il y définit les modalités de la récitation et la structure scénique du rituel purificateur au cours duquel il dira la geste du héros puis indique la nature du récit : un *donsomana* ^[3].

Chez l'auteur de *l'Étrange destin de Wangrin*, la séance de mise en train du conte apparaît dès le paratexte, dans l'*avertissement* adressé au lecteur (p. 7-10). Contrairement aux autres romans, les formules d'ouverture de *Silence*, *on développe* ne sont pas situées à l'endroit habituel ; elles interviennent en plein récit, à l'entame du chapitre 8. Au niveau de la trame de l'œuvre, ce chapitre constitue toutefois un flash-back : les formules l'inaugurant précèdent la narration des premiers événements chronologiques du récit que sont l'accouplement d'Ebah Ya et du buffle solaire suivi de la naissance des jumeaux, N'da Sounan et N'da Fangan. Ce prologue, dans lequel s'auto-présente le narrateur-conteur sollicitant avec insistance le lecteur-auditeur, peut se lire comme une transposition de la séance de mise en train du conte :

Kasa bya kasa

Kasa ye ya

Kasa Kasa a

Kasa krongron

Toute parole est parole

Parler est facile et difficile

Qui veut parler,

Doit parler clair [...]

Mon nom est Sinikadian, « demain est loin » [...]. Je suis le griot initié des opprimés. [...] Tu m'entends, toi qui m'écoutes [...]. Écoute donc l'histoire d'une république sous les bottes démentes d'un dément. [...] Écoute la légende, l'épopée, le roman, la tragédie, l'histoire de deux frères jumeaux [...]).

(Silence, on développe : 70-71)

L'invitation à l'écoute, dans ce texte liminaire, est persistante. Le langage tambouriné, qui lui est adjoint, accompagne les propos du narrateur-griot et donne davantage de vivacité à ce texte qui tient lieu de formule d'ouverture au roman d'Adiaffi.

En considérant les différents exemples relevés dans les œuvres, on peut dire que leurs auteurs respectifs, se voulant « conteurs des temps modernes », sont restés fidèles au mode de présentation du conte. Les formules de mise en route qui précèdent leurs différents récits varient certes d'un roman à l'autre, mais les auteurs leur confèrent le même rôle narratif que dans le récit oral. Elles sont immédiatement suivies, comme dans le récit oral, de formules de localisation temporelle. Ces dernières, sont celles qui, dans la narration du conte, introduisent véritablement les récits. Elles renseignent sur le temps du récit, en localisant l'action dans un passé lointain, à travers des formules quasi universelles et stéréotypées du genre « Il était une fois... », « Un jour... » ; « Jadis... » ; « Autrefois... » ; « Il y a longtemps, bien longtemps... », etc. Ces formules

resurgissent, avec plusieurs variantes, dans les romans étudiés.

Ainsi, dans *la Bible et le fusil*, on peut lire dès l'entame du récit la formule suivante : « Tout cela se passait en l'an trois mil moins X, au pays des soleils et des abysses, des étoiles [...], un jour où le ciel et la terre s'accouplaient [...], cet accouplement historique et mystique qui ne se produit qu'au début de chaque commencement » (p. 5-6). Le narrateur nous plonge, avec désinvolture, dans un univers spatio-temporel chaotique, voire mythique qui échappe à toute localisation et identification précises. À l'évidence, il s'agit de dépayser, de casser l'effet de réel en situant le récit hors des repères connus, de sorte à laisser l'imagination s'enfoncer, comme dans le conte, dans le monde de la fiction. La formule, « il était une fois » (p. 6) introduisant *le Fils-de-la-femme-mâle* répond à cette même logique. Elle indique d'emblée la nature hybride et la double identité générique de l'œuvre qui tient à la fois du conte et du roman. La mention, *Conte romanesque*, inscrite en sous-titre à la première de couverture du livre est édifiante à cet effet.

Outre les formules préambulaires, il y a un autre aspect du protocole de présentation et de narration du conte transposé par les romanciers négro-africains : il s'agit des formules clausulaires.

1.2 - L'emploi des formules clausulaires

Les formules clausulaires du conte africain sont celles par lesquelles s'achève le récit. Elles sont constituées d'une leçon de morale et d'une formule finale. La première tient de la sagesse populaire et est le fruit d'expériences pratiques séculaires, transmises de génération en génération. La morale des contes, à l'image de la morale traditionnelle africaine, n'est en effet pas une morale individuelle ; c'est une morale sociale où les vertus individuelles doivent être mises au service de la communauté. Véritable conclusion littéraire et édifiante du récit, la leçon de morale se situe généralement à la fin de l'intrigue, avant la formule finale stéréotypée. Elle peut être explicite ou implicite.

Comme des contes, la plupart des romans interrogés comportent, avec des

variantes propres à chacun, une leçon de morale. Elle apparaît de façon explicite dans *le Fils-de-la-femme-mâle* où la bonne gouvernance est envisagée au détriment de la tyrannie (p. 168). L'analyse retient, en guise d'illustration, la moralité découlant de l'histoire racontée dans *Silence, on développe* :

[...] la vraie moralité, [...] c'est qu'un peuple déterminé à assumer réellement son destin, à protéger sa liberté et les conquêtes de sa Révolution est bien maître de ce destin. Aucun pouvoir, même surnaturel, ne peut l'asservir et lui imposer une volonté qui ne soit pas sienne, librement, démocratiquement et souverainement exprimée. Un peuple réellement déterminé à mourir pour la terre de ses pères vaincra toujours.

(p. 507)

L'auteur recommande aux peuples colonisés et tyrannisés une lutte libératrice. À cette lutte doit s'adjoindre une prise de conscience de sorte à éviter une nouvelle forme de sujétion.

De ces exemples, l'analyse déduit que la résurgence des leçons de morale constitue un élément pertinent de la fécondation du roman africain par le conte. Les formules finales qui achèvent certains romans corroborent cet aspect. Dans les contes, ces formules sont stéréotypées. Elles marquent la fin de l'histoire sans en être la véritable conclusion littéraire ; le conteur peut alors s'en passer sans mettre en péril la lisibilité du récit. Cet élément du code de présentation du conte resurgit, de façon plus ou moins fidèle, dans certains romans. Dans *le Fils-de-la-femme-mâle* par exemple, elle s'énonce ainsi :

EEEEEEhhhhhhh ! Gens d'ici et gens d'ailleurs !

Vous avez écouté mon conte [...]

Voilà le mensonge sorti cette nuit de mon ventre marécageux

[...] demain [...] peut-être même que je vous dirai un autre conte.

[...] Bonne nuit à chacun [...].

(p. 169)

L'extrait, plus ou moins improvisé et libre, comporte une version de la formule finale stéréotypée et bien connue des contes akans : « Voilà mon mensonge du soir » ou « Tel est mon mensonge vespéral ». De même, comme cela se fait lors des veillées villageoises, le narrateur, tout en rappelant la nature de son récit, donne rendez-vous au lecteur-auditeur pour le lendemain. Tout comme celle de Bandaman, la formule qui clôt le récit de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est ouverte :

Quand le mil est pilé les pileuses posent les pilons et vident les mortiers. Elles commencent ou recommencent tant qu'il reste des grains du son. Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomana purificateur, notre donsomana.

(p. 358)

La présente formule relance la relation de l'histoire, en l'enfermant dans un cercle. La tension narrative ici est si vive qu'on a l'impression que le narrateur ne peut se résoudre à quitter son public. L'ouverture qui caractérise cette formule est un autre aspect stratégique de la manifestation du style oral.

En considérant les exemples ci-dessus évoqués, l'analyse retient, en définitive, qu'avec la résurgence du protocole de présentation du conte oral, les récits étudiés restent très proches de ce genre qui les féconde. Conçus et présentés comme des contes, ces récits sont pris en charge par des narrateurs représentés. Une telle technique narrative, consacrant l'évolution de l'écriture de l'oralité dans le roman négro-africain, est encore plus manifeste dans le nouveau statut des narrateurs mis en scène par les écrivains.

2 - Du narrateur olympien au narrateur-personnage

Vu la place de choix qu'il occupe dans tout récit, la figure du narrateur se trouve au centre des préoccupations et des expériences scripturales des romanciers. Ses statuts textuel, social et artistique ainsi que les fonctions à lui dévolues peuvent

aider à cerner les enjeux esthétiques et idéologiques des textes. Dans les romans africains, en effet, l'une des nouvelles dimensions de l'oralité les plus évidentes réside non seulement dans le pacte narratif, mais aussi et surtout dans le statut du narrateur. La plupart des « nouveaux romanciers » ont institué une narration de conteur : ils ne se contentent pas seulement de puiser dans les codes narratifs, rhétoriques ou symboliques de l'héritage oral, mais mettent en scène des narrateurs-personnages^[4], très proches de ceux des littératures orales traditionnelles. Presque tous tendent à extirper de leur récit le narrateur objectif, olympien, anonyme, impersonnel et réaliste au profit de narrateurs-personnages (conteur, griot, etc.) fortement présents dans le récit, à qui ils délèguent leur pouvoir narratorial.

Dans la plupart des cas, la figure et le statut du narrateur sont indiqués dès les formules de mise en train des romans. Ainsi, le narrateur de *l'Étrange destin de Wangrin* décline son identité dès le paratexte du livre, dans l'*avertissement* adressé aux lecteurs :

Ce livre est le fruit de la promesse, faite à un homme que je connus en 1912. [...] Il se prit d'amitié pour moi [...] à cause du grand nombre de contes que je lui rapportai, sur sa demande. Ces récits, je les avais moi-même appris de Kullel, qui était à l'époque le plus grand conteur traditionnel de la boucle du Niger. [...] Quinze ans plus tard, je retrouvai le héros de ce livre. [...] Aussi un jour, [...] il me dit : « Mon petit Amkullel, autrefois, tu savais bien conter. Maintenant que tu sais écrire, tu vas noter ce que je conterai de ma vie. Et lorsque je ne serai plus de ce monde, tu en feras un livre qui non seulement divertira les hommes, mais leur servira d'enseignement. » [...] J'ai fidèlement rapporté tout ce qui m'a été dit de part et d'autre dans les termes mêmes qui furent employés.

Si l'on a souvent soupçonné derrière la figure du narrateur celle de l'auteur, Hampâté Bâ brouille la possibilité d'une correspondance plus ou moins exacte entre l'instance narratrice et l'auteur réel. Le narrateur de son récit est Amkullel, le petit *conteur* à qui Wangrin aurait confié ses mémoires, parce que lui reconnaissant des qualités de conteur qui, de surcroît, sait écrire. Il utilise là un prétexte pour adopter le style du conteur traditionnel et donner à son texte l'allure d'un conte-romanesque.

Pour sa part, le narrateur d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* se présente lui-même comme un *sora*, c'est-à-dire un « griot musicien de la confrérie des chasseurs ». Il se nomme Bingo et a pour *apprenti* et agent rythmique Tiécoura. Les narrateurs des romans d'Adiaffi sont également des griots, des maîtres et spécialistes de la parole. Celui de *Silence, on développe* est un « griot initié des opprimés, des peuples », nommé Sinikadian^[5]. Tous ces narrateurs rappellent explicitement leurs rapports avec les maîtres de la parole traditionnelle. Ils s'évertuent à suivre les traces de ces maîtres et à raconter selon les procédés de la narration orale. L'analyse en déduit que la présence du griot ou du conteur, en tant que narrateur, dans l'univers romanesque, apparaît comme une manière pour les romanciers de construire leur discours sur le modèle de la narration traditionnelle orale. C'est pourquoi Kazi-Tani écrit, (138) :

Le personnage de conteur, emprunté comme signifiant à la littérature orale et intégré dans l'écriture romanesque comme symbole, actant ou agent sémiotique est toujours senti comme une « étrangeté » et comme une transgression par rapport aux canons classiques du genre car il contribue à créer dans le récit l'espace traditionnel d'« écoute » et participe de ce fait de l'« oralité feinte ».

L'« oralité feinte^[6] » désigne ici la tentative du romancier de représenter le narrateur traditionnel ou sa tentative de se présenter comme un narrateur qui récite une histoire devant un auditoire. Il s'agit d'une mutation du contrat énonciatif du type écrit au type oral. Les conséquences de l'enrôlement narratif de l'artiste oral dépassent donc le simple symbole. Quant aux noms donnés aux narrateurs-conteurs, ils participent également, selon Roger Tro Dého (2010 : 433), d'une stratégie d'« oralisation » de la narration :

En confiant leur pouvoir narratorial à ces narrateurs « maîtres de la parole » qui investissent leurs textes, [...] les romanciers placent les dispositifs narratif et énonciatif sous le sceau de l'oralité, et la figure du narrateur de type oral les gouverne dans un style propre à lui. [...] Ils invitent [ainsi] implicitement le lecteur à signer avec ces narrateurs-personnages le pacte de parole et à placer le texte qu'il est en train de lire sous le signe de l'oraliture.

On peut le dire, l'écriture romanesque absorbe et transforme le signifiant du conteur ; elle reproduit la démarche narrative du conteur oral. Derrière la figure

des narrateurs-conteurs mis en scène se cache celle du romancier, car comme l'écrit Amadou Koné (1993 : 84), « Le narrateur qui voudrait suivre la trace de ces maîtres de la parole n'est rien d'autre que l'auteur qui écrit le roman mais qui veut raconter selon le schéma de la narration traditionnelle. » Le « nouveau romancier » négro-africain qui s'approprie l'art et la parole des artistes traditionnels s'érige alors lui-même en « maître de la parole ». Les différentes figures de narrateurs-personnages, proches des narrateurs traditionnels, sont pour lui des éléments pertinents d'une double stratégie. Au niveau de la réception, il s'agit de nouer un contrat de lecture intégrant les codes de l'oralité et, au niveau de la production, d'instaurer, en s'inspirant des techniques des spécialistes de la parole, une narration romanesque d'un type nouveau qui tend à reconstituer et reconstruire la performance orale.

3 - La performance orale et sa reconstruction

La performance est, à l'origine, employée dans la critique anglo-saxonne pour désigner l'ensemble des paramètres composant le procès d'utilisation d'un énoncé exprimé oralement *hic et nunc*. Elle est, selon le médiéviste Paul Zumthor (1994 : 32),

L'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. [...] Dans la performance se recoupent les deux axes de la communication : celui qui joint le locuteur à l'auteur et celui sur quoi s'unissent situation et tradition. [...] Locuteur, destinataire, circonstances [...] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. [...]. À ce niveau joue pleinement la fonction [...] phatique : jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens.

Depuis les travaux de Zumthor, ce terme est aujourd'hui couramment utilisé en ce sens dans les travaux de langue française consacrés à l'oralité. Il désigne la réalisation d'un acte de langage par une personne, le « performateur » ou l'artiste oral, puis implique la simultanéité de la transmission et de la perception de l'œuvre orale ainsi que l'immédiateté des rapports énonciateur / auditeur qui

exige du premier un savant investissement de la voix, voire du corps. En effet, en contexte d'oralité, le texte n'est pas « seul » : il est « entouré » et tributaire de la performance ; il est indissociable des éléments extralinguistiques, relevant de la situation d'énonciation et de la manière de le dire, « car en dehors de la performance, le texte de littérature orale n'existe pas » (Baumgardt, 2008 : 50). La distinction que Zumthor (1994 : 28-29) établit entre « texte » et « œuvre » permet de saisir tous les aspects de la performance :

On appellera *texte* la séquence linguistique constituant le message transmis. [...]. L'*œuvre* sera ce qui est poétiquement communiqué, ici et maintenant : des sonorités, des mots et phrases, des rythmes, des mouvements, des éléments visuels et situationnels. La notion d'*œuvre* embrasse la totalité des facteurs de la performance.

Dans les romans africains, ceux de la nouvelle génération notamment, les auteurs tendent à mimer, au moyen de l'écriture, les composantes de cette performance à travers la narration dialogale, interactionnelle et la représentation textuelle de la voix.

3.1 - La narration dialogale et interactionnelle

Dans la culture orale traditionnelle, la communication est immédiate, non médiatisée : les interlocuteurs sont coprésents, et le discours est consommé au moment même où il est produit. Cette « situation de communication de face en face » entre l'artiste oral et son auditoire est reproduite de manière plus ou moins délibérée, au moyen de l'écriture, dans bien des romans négro-africains, au point que la narration se veut dialogale, voire interactionnelle. Le mécanisme est le suivant : le narrateur, souvent présent dans le texte, crée l'illusion d'avoir en face de lui un interlocuteur avec qui il « échange » constamment ; il s'emploie à convaincre cet interlocuteur et à l'impliquer dans la narration. Il s'établit ainsi entre le narrateur et le narrataire-auditeur un « dialogue » direct et permanent qui, d'une génération de romanciers à l'autre, et en fonction du pacte narratif et du statut des narrateurs, s'exprime de différentes manières.

Si chez les romanciers de la première génération, le dialogue demeure au stade de simples clins d'œil adressés au lecteur ou de « monologue dialogique » faisant figurer, *in absentia*, le narrataire dans le discours du narrateur, dans la plupart des « nouveaux romans » par contre, il tend à être plus vivant et plus réaliste. L'« interaction verbale » entre les pôles de la communication semble se dérouler *in praesentia*, les deux partenaires étant coprésents. Cela implique une narration de face en face qui, dans certains romans, s'est affichée dès l'entame, à travers les formules de mise en train. Le dialogue se veut si « permanent » que le narrataire-auditeur est constamment sollicité pour participer au processus d'élaboration du récit. Dans la plupart des cas, les auteurs utilisent le pronom personnel « vous », avec une valeur générique comme le « tu » de la langue parlée, pour insérer et impliquer le narrataire dans la diégèse, à titre de témoin fictif. Par exemple, le narrateur-conteur du *Fils de-la-femme-mâle* convoque explicitement son narrataire-auditeur pour plaindre un personnage du récit :

Approchez vous-même vos yeux et fixez bien cette plaie [...]. Une plaie d'une célébrité toute particulière que le fils d'Assoman doit laper pour redonner la santé à une femme millénaire mais assoiffée de vie [...]. Oh ! Le fils d'Assoman ! Regardez-le exécuter cette corvée !

(p. 13-15)

Le narrateur donne l'impression de raconter l'histoire à un groupe de personnes qu'il a en face de lui. Parfois, il emprunte au conteur traditionnel ses joutes oratoires, s'adresse directement à un membre de son assistance qu'il désigne nommément et feint d'en susciter une réponse : « Vous-même, Madame, accepteriez-vous d'offrir votre enfant à Mami-Watta ? L'enfant que vous avez couvé durant plusieurs mois dans vos entrailles ? » (*Le Fils-de-la-femme-mâle*, p. 143). Comme leurs émules de la tradition orale, certains narrateurs-conteurs se comportent donc en conteur de place publique. Pour preuve, le narrateur de *la Bible et le fusil* interrompt, à plusieurs reprises, son récit pour attirer l'attention du narrataire-auditoire sur lui et se faire désirer :

Hé ! Faut que je vous dise ! Ma gorge se dessèche et les mots me viennent avec peine ! [...] Hé, vous ! Vous qui m'écoutez ! Je dis que ma gorge se dessèche ! Rafraîchissez-la ! [...] Je veux du whisky, oui du whisky, sinon je ferme mon ruisseau à paroles !

On le voit, l'écriture modélise le personnage de conteur de place publique. Ici, comme dans les exemples précédents, elle mime la communication orale traditionnelle ; et le lecteur pourrait croire que le discours allusif du narrateur-conteur lui est directement adressé. Le « vous », qui réfère au narrataire (lecteur et / ou auditeur), maintient d'un bout à l'autre une relation vivante avec la situation d'énonciation à l'intérieur d'un énoncé pourtant général. Ce « vous », chez Kourouma, régit en permanence la narration. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvage* par exemple, les deux pôles de la communication sont textuellement coprésents et représentés, et le dialogue est hyperréaliste, interactif. Au début de ce roman, bien avant l'entame du récit proprement dit, le lecteur est informé de ce que le destinataire du récit qu'on va lui dérouler est un auditoire composé de Koyaga, Maclédio et sept prestigieux chasseurs. Bingo, le narrateur principal, s'adresse directement à cette assistance qui l'écoute ; il prend parfois soin de le saluer, comme pour en matérialiser la présence et solliciter son attention : « Salut mon répondeur cordoua ! Salut monsieur le ministre Maclédio ! Salut à vous, maîtres chasseurs, monsieur le Guide Suprême ! » (p. 26). Toutes ses interventions ou prises de paroles sont ponctuées par des éléments phatiques tels « Ah ! Tiécoura », « Ah ! Maclédio », « Ah ! Koyaga » qui réfèrent aux narrataires immédiats du discours et entretiennent la narration dialogale. Ces narrataires ne demeurent pas muets : ils sont ouvertement sollicités pour raconter eux-mêmes certains épisodes de leur propre histoire et ouvrir des vannes. Ainsi, Koyaga, le destinataire principal du récit, retransmet lui-même le « testament » de son père (p. 19-20), évoque quelques souvenirs du Vietnam (p. 33) et rend hommage à sa mère (p. 257, 279). Maclédio, son acolyte, intervient lui aussi pour apporter des précisions sur sa première rencontre avec Koyaga (p. 65, 115), sur ses relations avec le dictateur de la République des Monts (p. 157, 161, 164), sur son incarcération (p. 166-167), etc. Il prend aussi la parole pour réagir face à certaines accusations portées contre Koyaga (p. 317, 318). L'exemple suivant donne une claire vision de l'allure conversationnelle que prend souvent la narration :

Koyaga ! C'est par ces souffrances physiques et peine morale de l'ingratitude qu'Allah et les mânes des ancêtres sanctionnèrent la transgression de votre père.

Tchao, mon père, aurait dû crever dans un délai de trois semaines. Il survécut

trois mois... grâce à ma mère, ajoute Koyaga.

Nadjouma, votre mère s'installa à la porte de la prison où son mari était aux fers. Elle sut cuire les racines, les décoctions valables, user de sortilèges puissantes et ourdir des amitiés solides. [...] Votre père, avant d'expirer [...] vous convoqua, vous son fils unique, vous aviez alors sept ans. Et tête à tête, il vous parla. Que vous a-t-il dit ?

La fin atroce que je connais est un châtiment ; elle a pour cause la malédiction, le courroux des ancêtres, commença-t-il à me dire. Répondit Koyaga. Puis, il prit le temps de se surpasser [...]. Et comme inspiré, il me parla doucement, avec ces envolées oratoires des personnes qui énoncent leurs dernières paroles [...].

(p. 18-19)

La narration, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est visiblement polyphonique, collective et conversationnelle. L'instance narrative y est dédoublée et plurielle. La performance orale dont se réclame ce roman est donc co-production du griot conteur et de son auditoire. Sans la participation de cette assistance qui consomme *immédiatement* ce qui est raconté, apprécie et juge, associe sa voix à celle du griot narrateur, la performance orale cesse d'être espace et moment d'échanges et de communion. Aussi y a-t-il là comme une volonté de conformer le dialogue littéraire et fictif aux codes discursifs du *donsomana* ; échanges interactifs entre le griot narrateur, son apprenti répondeur et les membres de l'auditoire au nom des fins cathartiques poursuivies par le genre.

En considérant les différents exemples, l'analyse note que les moments de la narration où se produit l'exploitation des moyens d'interaction dyadique par l'écriture sont légion dans les textes. Ces textes esthétisent de plus en plus le modèle narratorial du conteur. La narration romanesque mime donc l'oralité, en sa communication directe et « immédiate », puis ravive le dialogue conteur / auditoire qui, de simple clin d'œil, devient plus vivant et réaliste. Elle tend, dans la même veine et dans la même perspective, à représenter textuellement la voix. Pour rendre compte de cette voix, pour la faire « entendre » et « voir » dans et par l'écriture, les auteurs vont recourir à divers procédés qu'il convient d'analyser.

3.2 - La représentation textuelle de la voix et du corps

La voix est le support acoustique et le vecteur de la parole. En tant que « vecteur de production d'un texte oral » (Baumgardt, 2008 : 67), elle constitue, pour l'artiste oral, à la fois le matériau qu'il travaille et l'instrument naturel par lequel s'exerce son art. Elle a partie liée au corps, au geste qui la met en scène ; car, comme le dit si bien Sophie Herr (2009 : 21) : « La voix, ma voix, c'est avant tout la résonance de mon corps. [...] Est voix tout son qui garde trace du processus corporel vécu par une chair. » La voix est alors à la fois émission, émanation du corps puis corps elle-même. En tant que telle, elle est destinée à agir sur l'auditeur. Sa « matérialité » est particulièrement porteuse de significations pour le performateur oral. C'est pourquoi, bien des écrivains de la nouvelle génération, qui veulent prolonger l'artiste oral traditionnel, s'évertuent à la mimer : ils mettent en place un protocole de lecture qui mime la communication orale.

Les techniques narratives et narrationnelles par lesquelles l'écriture s'évertue à suppléer les éléments de la voix et à la rendre audible relèvent aussi bien de variations graphiques, de ponctuations expressives, de dispositions typographiques et syntaxiques que d'un métadiscours qui décrit et tente de rendre sensibles les inflexions de la voix. La variation graphique se réalise essentiellement par l'alternance de l'écriture romaine et de l'écriture italique. Elle est l'un des principaux modes de représentation de la voix, alertant le lecteur de ce qu'il doit lire et « écouter » dans le même temps. Ce procédé d'écriture italique est illustré et exploité par la quasi-totalité des romanciers interrogés, notamment à travers les chansons ou autres formes orales comme les proverbes, les paroles de libation, etc. qui émaillent leurs différents textes : *Silence, on développe* (p. 21, 70, 447), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (p. 11, 20, 63, 72, 294, 295-296, 302-303, etc.), *Le Fils-de-la-femme-mâle* (p. 38, 43, 55, 83, 84, 97-98, 110, 160, 164-165), etc.

A ce procédé s'ajoute la disposition en vers ou la mise en retrait par rapport au reste du texte : ici, les formes orales sont simplement décalées de la gauche vers la droite et encadrées par des « blancs » les distinguant nettement. Cette disposition typographique est une autre technique pour faire « entendre la voix »

dans les textes écrits et distinguer l'oral de l'écrit. Elle crée, à partir de la gauche, une légère discontinuité dans l'alignement ordinaire du texte, sert notamment à imiter le débit et le rythme de la parole. Ces procédés qui « isolent » et distinguent les formes orales sont paradoxalement ceux par lesquels l'oralité revendique sa présence et sa place dans les textes écrits. Le lecteur ne peut que s'arrêter sur ces « textes écrits autrement » pour en apprécier la valeur esthétique et idéologique. Alerté par les modifications graphiques et typographiques, il pourra facilement identifier les formes orales insérées dans le texte et s'interroger sur les raisons de leur insertion ; la voix, du point de vue d'Henri Meschonnic (1985 :130), ayant sa typographie :

La voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, peut faire sa typographie. C'est pourquoi une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel. Et la faire. Ce que font certaines pratiques poétiques ou romanesques.

En réalité, les romanciers négro-africains, particulièrement ceux dont les romans sont inscrits au corpus, ont conscience de la solidarité entre la forme et le sens, entre le visible et le lisible. Les jeux typographiques et graphiques auxquels ils se livrent constituent dès lors une forme d'encodage, une sorte de négociation avec les contraintes des codes de l'écriture. En effet, vu qu'en contexte d'oralité, il faut « être là pour communiquer », ces artifices graphiques et typographiques aident à la fois à faire figurer l'oralité dans le texte écrit et à signaler au lecteur la présence bien que muette, de la voix de l'artiste oral. En créant un contraste dans le texte en caractères romains, la variation graphique et typographique permet de « donner du volume à la voix » et la faire entendre dans l'élan de la lecture. On peut convenir avec Tro Dého que

l'oralité apparaît comme un autre type de parole dont l'inscription dans le corps du roman se manifeste d'abord par la rupture de l'homogénéité du tissu textuel. C'est à ce sentiment d'hétérogénéité dans l'occupation de l'espace paginal que se réfère le lecteur pour comprendre qu'il est passé d'un type de discours à un autre.

(2010 : 324)

Ce passage de l'écrit à l'oral est rendu visible par un autre procédé graphique tout

aussi usuel : l'usage des caractères majuscules. La mise en évidence d'un nom, d'un concept, d'une expression relevant de l'oral ou de l'oralité est rendue par le recours aux lettres majuscules. En principe, les expressions dont la graphie est distincte focalisent l'attention du lecteur, guident la lecture et éclairent ses thèmes. J. M. Adiaffi est de tous les romanciers interrogés celui qui exploite le plus ce procédé d'inscription de la voix. Parfois, « on a l'impression que tout son roman, *Silence, on développe*, relève de la poésie orale. Mis à part les nombreux poèmes qui hachent le texte principal, tout le récit semble être de la prose rythmée par le tambour sacré, l'« ATTOUNGBLAN » qui annonce des messages importants, et des instruments de musique traditionnels (le *n'goni*, la *sanza*, le *kokwa*). Comme dans la littérature orale, ces instruments d'accompagnement sont utilisés pour capter l'imagination de l'auditeur et annoncer un message important. L'évocation de ces instruments rappelle les sons produits ; ceux-ci sont textuellement rendus par les caractères majuscules, le décalage textuel et l'écriture italique, comme dans l'exemple suivant :

KOKWA DE LA LIBERTÉ RECONQUISE

NGONI DE L'INDÉPENDANCE RETROUVÉE

SANZA DE LA RÉSURRECTION

ARC MUSICAL DE LA RENAISSANCE [...]

CADENCE CADENCE CADENCE.

(p. 21)

Au fur et à mesure que le récit avance, ce refrain se présente sous sa forme réduite : « NGONI SANZAN ARC MUSICAL KOKWA » (p. 3, 48, 69, 75, 76, etc.) et apparaît parfois au milieu des chapitres pour éveiller l'attention de l'auditeur, solliciter sa participation après le solo du narrateur. Tout le récit d'Adiaffi est continuellement scandé par ce refrain qui apparaît d'une façon irrégulière à la fin de chaque chapitre et se présente comme la formule-clé indiquant la progression de l'action ou comme une formule transitoire permettant de passer d'un chapitre à l'autre.

La variation graphique et les dispositions typographiques ne sont pas les seuls artifices utilisés pour mimer la voix. D'autres ressources de l'écriture, comme

l'utilisation d'une ponctuation expressive (points d'exclamation, d'interrogation et de suspension, tirets, parenthèses, etc.) contribuent à suggérer fortement la « voix » et la « présence » du narrateur sur la scène du récit. En tant que signes mélodiques, les points d'exclamation et d'interrogation marquent une variation et une inflexion de la voix se rapportant à l'émotion, selon qu'il s'agit d'un étonnement, d'une surprise, d'une indignation, d'une interrogation, etc. Quant aux points de suspension, ils traduisent, dans l'écriture, les pauses et suspensions de la voix. L'analyse ne s'intéressera qu'aux parenthèses. Celles-ci sont généralement employées pour des discours seconds (apartés, confidences, etc.) qui installent une parabase permanente, indiquant de ce fait les inflexions vocales. Le narrateur d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, par exemple, a recouru aux parenthèses pour faire, comme en aparté, quelques commentaires à son auditoire sur l'histoire racontée :

Ce fut un regrettable quiproquo sémantique ; ce n'était pas vrai. Les français [...] ne cherchaient pas de lutteurs. (Ce qui les préoccupait était plus chaud que la cause qui amène le caïman à fuir le marigot. Ils réclamaient et appelaient des guerriers nègres pour l'au-delà des mers.

(p. 13)

Dans cet extrait, comme dans beaucoup d'autres, l'emploi des parenthèses permet de distinguer, chez le narrateur, deux inflexions de la voix : le ton normal sur lequel l'histoire est censée être racontée et le ton bas sur lequel le récit est commenté comme en marge de l'acte narratif lui-même. Les parenthèses matérialisent ainsi la dichotomie tonale, bas / haut.

Les efforts des écrivains pour rendre la voix des narrateurs auditivement palpable les conduit parfois à mimer, au moyen de procédés scripturaux, jusqu'aux émotions qu'elles expriment. Au niveau lexical, l'expression vocale et mimique de ces émotions est rendue concrète par l'usage calculé des interjections, exclamations, onomatopées et tournures répétitives. L'exemple suivant, où est représenté l'assassinat d'une fille, illustre bien ce style qui tend à mimer l'oralité et la gestualité qui l'accompagne :

La hache *descendit* avec chaleur [...] ; elle *descendit* lourdement, la hache *descendit, descendit, descendit* et... jaaak ! S'abattit sur le cou de Raïssa. La

fillette lâcha un cri comme « ha ! », sa tête *sauta, tourna, se retourna, sauta, tourna, se retourna, s'élança* dans l'air, pendant que le reste du corps se débattait « *gbugbla ! gbugbla ! gbugbla !* ».

(*La Bible et le fusil*, p. 115)

Ce passage illustre aisément le parler spontané propre à la narration du conteur africain, style marqué par les répétitions, exclamations et onomatopées. Par le biais de la répétition du verbe *descendre* (quatre fois), le narrateur essaie de reproduire le mouvement graduel de la hache. Quant à l'onomatopée *jaaak*, elle essaie de rendre sensible le bruit de la décollation du cou de la fillette. Les points de suspension qui précèdent cette onomatopée indiquent, quant à eux, une légère pause calculée, comme pour solliciter l'attention de l'auditeur-lecteur, au regard de l'importance qu'il entend donner à l'acte qui suit le moment d'extinction de la voix. Le mouvement du corps, détaché du cou, est traduit par la répétition onomatopéique *gbugbla*. Les tournures répétitives fonctionnent alors comme une cadence et tendent à rendre le concret vécu qui est aussi perçu dans la juxtaposition des mots et des onomatopées expressives. Le narrateur donne la nette impression de tituber sur les mots. Il n'en est rien en réalité. Il s'agit là d'une technique narrative qui essaie de reproduire la faconde propre aux langues africaines.

Au regard de ces exemples, l'analyse note que, grâce à l'emploi judicieux des répétitions, des exclamations, des interjections et onomatopées issues des langues locales, nos romanciers recréent le style oral, impriment aux textes le « réalisme » et la « vie » du discours oral et conservent une part remarquable de la rythmique des langues africaines. Par cette technique, ils essayent de combler les lacunes du style écrit. Étant donné que le son n'existe pas (à l'écrit) et qu'il n'est pas aisé de rendre vraiment l'intonation et les inflexions de la voix ainsi que la mimique, c'est par les yeux que se jouent les effets. Dans ce cas, seule l'imagination du lecteur peut recréer le son. En faisant épouser à la langue écrite les contours de la langue orale, les romanciers parviennent parfaitement à rendre et à raviver le style du performateur oral. Ils entendent ainsi réhabiliter, dans le contexte de l'écriture, le parler spontané, réaliste et concret de l'artiste oral. La perte de l'oralité semble ainsi compensée.

Visiblement, les romanciers utilisent des procédés variés pour mimer la voix et

ses inflexions, ainsi que les gestes. Ils s'évertuent, par divers artifices scripturaux (tournures répétitives, écriture italique, caractères majuscules, parenthèses, etc.), à insuffler à l'écriture romanesque cette chaleur de la voix humaine qui caractérise les communications en direct. Cette manière de faire coexister oralité et écriture débouche parfois sur une sorte d'« écriture parlée », largement influencée par la tradition orale. En reconstituant *dans* et *par* le scriptural les ressources de la voix, ils instaurent dans la narration romanesque une situation d'« oralité feinte » qui fait interférer les actes de graphie et d'émission de sons avec les actes de lecture et d'audition. Les deux modalités discursives, l'oral et l'écrit, deviennent ainsi solidaires, l'une s'exprimant grâce à l'autre.

Notons en conclusion que l'objectif assigné à cette étude était de montrer comment, par la narration, l'oralité se revêt de nouveaux atours. Nous avons montré en quoi la narration constitue le lieu privilégié où s'expriment les nouvelles dimensions de l'oralité, du moins comment l'oralité informe l'écriture, comment l'écriture à son tour déforme puis transforme les éléments de l'oralité. L'analyse s'est évertuée, pour ce faire, à mettre au jour les paramètres contribuant à « rajeunir » et à raviver l'écriture romanesque puis à lui insuffler cette « chaleur de la voix humaine qui caractérise les communications en direct. Ces paramètres sont, rappelons-le, la résurgence du protocole de présentation du conte oral, l'« oralisation » de la narration à travers la remodelisation du personnage de narrateur à partir de celui de la tradition orale (conteur ou griot) et la reconstruction de la performance orale. Si la narration romanesque renouvelle l'écriture de l'oralité, il faut cependant noter qu'au sein de cette narration, la nouveauté la plus manifeste se situe dans l'acte et le pacte narratifs ainsi que dans le statut du narrateur et du narrataire. L'acte narratif, en particulier, se trouve au centre du projet d'écriture des « nouveaux romanciers » africains, si bien qu'on peut avancer, avec Tro Dého (2009 : 466), qu'« il constitue l'intrigue ou l'action principales des récits, celle du *dire* que le lecteur finit par privilégier au détriment de l'aventure des personnages » ou de l'histoire racontée. Comme dans la communication orale, l'énoncé apparaît secondaire par rapport à l'acte d'énonciation. L'écriture n'est plus un instrument visible et neutre qui transmet des informations mais un véritable acte de langage, une activité entre deux protagonistes, énonciateur et allocutaire. Elle rend « palpable » la voix, réalise le miracle de la performance de l'artiste oral.

Il ressort de l'étude que l'oralité et l'écriture coexistent de façon concurrentielle : dans le corps des romans interrogés, l'oral et l'écrit se rencontrent, s'affrontent et, réciproquement, s'enrichissent ; l'écrit authentifiant l'oral, et l'oral vivifiant, animant l'écrit. Tout se passe alors comme si l'écriture avait besoin de l'oralité pour s'exprimer et s'affirmer. Cette rencontre entre l'oral et le scriptural est particulièrement féconde, car elle donne naissance à une écriture originale, nouvelle et hybride. Kazi-Tani (1995 :14) a donc raison de le dire :

C'est justement [...] dans la manière dont la frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée que réside l'originalité du roman africain, en ce sens que l'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'« ICI » et le « MAINTENANT » des communications en direct. On n'a pas l'impression de lire les auteurs africains mais de les écouter.

La narration, tout en présentant l'oralité dans ses nouveaux et plus beaux atours, lui permet donc d'honorer le roman négro-africain de façon délibérée et originale.

Bibliographie

Corpus

ADIAFFI J.-M., (1992), *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud.

BANDAMAN M., (1993), *Le Fils-de-la-femme-mâle : conte romanesque*, Paris, L'Harmattan.

BANDAMAN M., (1996), *La Bible et le fusil*, Abidjan, CEDA.

KOUROUMA A., (1998), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

BÂ HAMPÂTÉ Â., (1973), *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, UGE.

Études de référence

- ANO M., (1987), « Le conte traditionnel oral », *Notre Librairie*, n° 86, p. 38-45.
- BAUMGARDT U. et DERIVE J., (dir.), (2008), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- DURRER S., (1994), *Le Dialogue romanesque*, Genève, Librairie Droz S.A.
- GOURDEAU G., (1993), *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard.
- HERR S., (2009), *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan.
- KANE M., (1975), « Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain », *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines* 5, Paris, PUF, p. 9-38.
- KANE M., (1982), *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA.
- KANE M., (1986), « Les paradoxes du roman », *Présence Africaine* 139 : *Panorama de la littérature négro-africaine des années 80*, Paris, p. 74-87.
- KAZI-TANI N-A., (1995), *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan.
- KONE A., (1993), *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale de le roman ouest-africain*, Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- MAINGUENEAU D., (2004), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin.
- MESCHONNIC H., (1985), *Les États de la poétique*, Paris, PUF.
- N'DA P., (1984), *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
- NGAL Ma M., (1984), *Gambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier.
- NOUMSSI G. M., (2009), *La Créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan.
- PLANCHE M., (1987), « Introduction à *Silence, on développe* : l'essor des mythes révoltés », in ADIAFFI, J.-M., *Silence, on développe*, p. 1-10.
- SEWANOU D., (1986), *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- TINE A., (1984), « Pour une théorie de la littérature africaine », *Présence Africaine* 133-134.
- TRO D. R., (2010), *Poèmes et chansons dans l'écriture des romanciers de l'univers mandingue : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle*, Thèse de doctorat d'État, Université d'Abidjan-Cocody (sous la direction du professeur Pierre N'da).

ZUMTHOR P., (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

Notes du chapitre

[*] ↑ Université de Bouaké, Côte d'Ivoire.

[1] ↑ Le choix des romans inscrits au corpus fait la part belle aux romanciers ivoiriens. Ce choix qui paraît arbitraire peut être justifié par cette remarque de Mireille Planché (1987 : 10) qui, commentant la production romanesque négro-africaine, écrit ceci : « Dans le domaine du roman, ce n'est pas du Sénégal ou du Cameroun, malgré une abondante production, qu'auront jailli les aspects les plus neufs, mais de la Côte d'Ivoire. »

[2] ↑ Ano Marius (1987 : 40) appelle structure apparente ou élémentaire du conte « l'ensemble des composantes formelles du conte traditionnel oral manifestes hors analyse de contenu, d'histoire narrée. Elle comprend des éléments accessoires et des éléments caractéristiques. Les premiers se composent de formules de raccordement, de chansons-intermèdes ou préludes, d'appréciations du public et d'auto-présentation du conteur ; les seconds de formules de mise en train ou en scène, de localisation temporelle, de situation initiale [...], de situation finale ou dénouement, de morale et de la formule finale stéréotypée.

[3] ↑ Dans un discours métalinguistique, Ahmadou Kourouma présente le *donsomana* comme une geste, un « récit de chasseurs ». Les *donsomana* sont en effet de longs poèmes initiatiques, empreints de merveilleux et consacrés à l'histoire des héros chasseurs. Le *donsomana* est certes le genre mis en scène dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, mais sa réécriture romanesque est telle que ce livre de Kourouma apparaît comme une autre d'écrire le conte oral traditionnel. À ce propos, Noumssi (2009 : 39-40) écrit : « *En attendant...* fait penser aux contes africains dans lesquels, par anthropomorphisation, les animaux sont capables d'accomplir des actes ayant une dimension humaine tels que le vote ; d'où la métaphore du titre *En attendant le vote des bêtes sauvages*. » Bien d'autres aspects, que nous ne développerons pas ici, illustrent et justifient la parenté entre ce roman et le conte traditionnel africain.

[4] ↑ Un narrateur-personnage est, selon Gabrielle Gourdeau, (1993 : 37) un personnage de premier degré qui prend en charge le récit englobant, est identifié par un nom et joue un rôle quelconque dans la diégèse : il est narrateur avant toute chose.

[5] ↑ *Sinikadian* : signifie « demain est grand » en manding, l'une des langues des griots d'Afrique de l'ouest.

[6] ↑ Ce concept d'Alioune Tine (1984 : 104) désigne tout d'abord le processus d'absorption par le roman d'ethnotextes (mythes, légendes, contes, chansons, joutes oratoires, etc.), mais aussi d'autres énoncés oraux spécifiques de la société africaine. Elle réfère donc à la relation « intime » que l'écriture romanesque africaine entretient avec l'oralité africaine, relation plutôt simulée que réelle compte tenu de la dichotomie oralité / scripturalité.

Le cas du roman anglophone

3. Les leçons de Tortue, d'Achebe à Adichie

Françoise Ugochukwu ^[*]

1 - Le pays igbo et ses contes

Les Igbo, l'une des trois ethnies majoritaires du Nigeria, implantés principalement au sud-est du pays dans une zone couvrant les États actuels d'Enugu, Ebonyi, Anambra, Abia et Imo ainsi qu'une partie des États des Rivières et du Delta, étaient peu connus avant 1900 et les premières publications missionnaires à leur sujet. Dans la culture igbo et l'oralité igbo, les genres, bien que distincts, se recoupent, et le conte, genre le plus facile d'accès, a été le premier noté et étudié, d'autant plus qu'il était nourri de proverbes et formait un réservoir de sagesse auquel venait s'abreuver la conversation, art oral igbo par excellence – sa forme était en outre la plus proche des formes littéraires européennes connues.

Les pionniers de la collecte furent les missionnaires comme Basden, anglican arrivé à Onitsha en septembre 1900, suivis par les chercheurs étrangers comme Green, l'une des premières à proposer, en 1948, une classification des genres littéraires oraux igbo. Au lendemain de l'indépendance du pays, les universitaires nigériens prirent ensuite la relève des Européens. Citons en particulier ici, pour leur contribution à la collecte et à l'analyse des genres oraux igbo, non seulement Ogbalu et Nwoga, mais ceux dont Emenanjo égrenait les noms dans sa conférence d'Ahiajoku de 2001 – Azuonye, Okpewho, Ugonna et Uzochukwu, entre autres, reconnaissant que grâce à eux, « les contes populaires, les proverbes, les chants, les poèmes, les anecdotes, les vire-langue, les devinettes, et les genres plus complexes – les épopées, les sagas et les longs textes de prose – commencent tout juste à être considérés avec le sérieux qu'ils méritent ^[1] ».

Avant l'avènement du système scolaire actuel, les contes étaient au programme de l'éducation traditionnelle, au même titre que la musique, la danse, l'art

oratoire, les proverbes ou les travaux agricoles. Exercice de la mémoire, appel à l'imagination, développement du vocabulaire étaient parmi les buts de récits qui véhiculaient, en pays igbo comme ailleurs, « des notions, des jugements, des opinions [...] lentement assimilés par les auditeurs qui sont tous les habitants du village, et cela, dès leur plus tendre enfance » (Alvarez-Pereyre 1976 : 61). L'essentiel du conte était destiné à l'enfant et orienté vers l'avenir. Le contage a cependant été traditionnellement considéré comme une parole peu sérieuse, un art mineur, peut-être du fait de son caractère fictif, et donc laissé aux femmes, qui sont les plus nombreuses à pratiquer cet art, suivies de près par les hommes âgés. Les hommes dans la force de l'âge préfèrent d'ordinaire s'investir dans deux genres oraux mieux considérés : les discours de politique locale, paroles produites de première main, et surtout les proverbes, concentrés de sagesse ancestrale, qui leur permettent d'étaler leurs talents d'orateurs^[2]. Ils ne dédaignent pourtant pas de se servir des contes à l'occasion, comme alternative au proverbe, pour illustrer une opinion ou étoffer un discours. La circulation de la parole découpe ainsi la société en trois camps – celui des hommes, spécialistes du discours et des proverbes, celui des femmes conteuses et bavardes, et celui des enfants curieux de tout, praticiens de la comptine, de la devinette *gwam-gwam* « dis-moi dis-moi » et apprentis conteurs^[3]. On retrouve dans les romans nigériens, et igbo en particulier, ces trois stades d'apprentissage oral qui se combinent pour offrir aux jeunes une éducation destinée à leur permettre de répondre à l'attente du groupe :

- dans l'enfance, le conte
- à l'adolescence, pour les garçons, l'épopée
- à l'âge adulte, le proverbe et le discours.

Les conteurs sont très rarement professionnels, bien que certains aient un don ; ce sont d'ordinaire les vieilles, les jeunes femmes et les enfants issus de milieu rural. Le cadre traditionnel dans lequel s'insère le contage est strictement réglementé. Chez les Igbo, l'heure des contes se situe toujours après la tombée de la nuit, « et normalement après le repas du soir, sous la surveillance des mères, les pères ne s'intéressant généralement pas à cette activité^[4] » (Alutu 1963 : 271). On distinguait autrefois deux types de contes : les premiers, que nous retrouverons chez Achebe et Adichie, étaient racontés en famille ; à ces veillées

assistaient et participaient femmes, enfants et vieillards, auxquels venaient se joindre adolescents et adultes non mariés pendant les nuits sombres et sans lune. D'autres contes, comme celui évoqué par Nwapa, clôturaient les jeux de lune *egwu onwa* sur la place publique, et occupaient adolescents et adultes célibataires une quinzaine de jours par mois, en saison sèche ^[5].

2 - De l'oralité à l'écriture

Igboanusi rappelle que

[l]a littérature orale igbo couvre tous les aspects de performance orale – contes, chants, proverbes, devinettes, incantations, anecdotes, mythes et légendes, vire-langue, théâtre et festivals. Elle reflète le mode de vie, la culture et les croyances igbo. La littérature igbo contemporaine est une extension de cette littérature orale nourrie de la langue et de la culture igbo. Les écrivains igbo contemporains poursuivent cette tradition et, si les circonstances ont fait qu'ils s'expriment en anglais, ils reconnaissent leur dette envers un héritage littéraire oral unique.

(2001 : 54)

Achebe incorpore l'oralité igbo dans ses romans, sous plusieurs formes. Dans *le Monde s'effondre*, publié en anglais en 1958, et qui retrace la progression sociale et la disgrâce d'un riche fermier, il évoque d'abord la musique par le biais du personnage d'Unoka qui, enfant, avait souvent « erré à la recherche d'un milan volant tranquillement dans le ciel bleu. Dès qu'il en voyait un, il chantait de tout son être » (Achebe 1972 : 11). Les romans d'Achebe font en outre une large place au proverbe, dont la place chez cet auteur a été largement étudiée ^[6]. Si le proverbe est « le genre le plus utilisé à l'écrit [...], le conte oral est lui aussi incorporé à la littérature écrite et, bien que présenté comme passe-temps, cache toujours une forme d'enseignement » (Chukwuma 1994 : 253). *Le Monde s'effondre* intègre deux contes au roman : après avoir brièvement évoqué le récit que racontait souvent la femme d'Okonkwo, « la querelle, il y a bien longtemps, entre la Terre et le Ciel » (1972 : 68-69), l'auteur traduit et met par écrit pour ses

lecteurs le texte complet d'un conte de Tortue (1972 : 118-122). Dans un autre de ses romans, *la Flèche de Dieu*, Achebe évoquera une réunion au cours de laquelle les hommes débattent de la nécessité de venger la mort de l'un de leurs guerriers, Akulabia : le grand-prêtre Ezeulu, qui avait d'abord parlé en proverbes, leur raconte ensuite un conte, lui aussi bien connu, à propos d'un lutteur que personne n'avait jamais vaincu et qui est ensuite parti se battre au pays des esprits. Là, il lutte avec des esprits à sept et à dix têtes, après quoi, son compagnon musicien le supplie de s'arrêter là et de rentrer chez lui. Au lieu d'écouter ces paroles de sagesse, le héros du conte défie les esprits, les invitant à présenter leur meilleur lutteur : son double, son Chi, arrive, le bat et le tue ^[7]. Ezeulu se sert ensuite de ce conte pour expliquer la mort de leur compatriote et convaincre son auditoire de s'y résigner.

Flora Nwapa a elle aussi inclus des contes dans ses romans. Le chapitre 16 d'*Idu* (1970) par exemple, entièrement consacré à une soirée conviviale en famille dans l'attente du retour du père, offre, outre une série de devinettes, deux contes dont un entièrement chanté. Et *Efuru* (1988) présente une variante du conte de la Fille difficile, dit lors d'une nuit de pleine lune et qui se termine par la mort de l'esprit aux mains de la jeune fille. Quant à Adichie, qui « aimait écouter sa grand-mère dire d'incroyables histoires de tortues, d'éléphants et d'autres créatures » (Fallon 2005), son premier roman, qui met en scène la double existence d'un notable igbo, comporte lui aussi un conte (2004 : 218-222), entrecoupé, à la façon traditionnelle, des commentaires et questions de l'assistance – ici les quatre cousins au centre du récit.

Les romans étudiés révèlent un traitement similaire dans l'insertion des contes et leur présentation. Dans *le Monde s'effondre* (1972 : 47), le contage se déroule dans l'arrière-cour où, au cœur de la saison des pluies, quand

il dégringolait de telles trombes d'eau que la terre et le ciel paraissaient confondus en une seule grisaille liquide [...], les enfants s'asseyaient autour du feu de cuisine de leur mère à raconter des histoires ^[8].

On retrouve chez Achebe le cadre nocturne et l'atmosphère des moments de contage traditionnel : par une nuit sans lune,

Ezinma et sa mère étaient assises sur une natte posée à terre, après leur dîner.

[...] Des voix étouffées, qu'interrompait de temps en temps un chant, parvenaient à Okonkwo des cases de ses épouses tandis que chaque femme et ses enfants racontaient des contes populaires. [...]

C'était le tour d'Ekwehi de raconter une histoire.

(Achebe 1972 : 117-118)

Près de cinquante ans après, Adichie, témoin d'un pays igbo où l'urbain a gagné du terrain, rend compte d'un double cadre de contage : le cadre traditionnel – celui du village – et celui du campus universitaire de Nsukka, à l'occasion de la visite du grand-père. Pendant l'une de ces fréquentes coupures de courant qui vient rappeler aux citoyens leurs racines rurales, les enfants réclament un conte populaire, considérant que « c'est mieux que la télé, de toute façon ^[9] » (Adichie 2004 : 217). Comme au village, ce sont les femmes, les grands-parents et les enfants qui content : « Ikemefuna possédait un stock inépuisable de contes populaires » (Achebe 1972 : 47) et Papa Nnukwu « aime broder indéfiniment » (Adichie 2004 : 104). Okonkwo, au contraire, se montre hostile à cette activité pour ses adolescents, il encourageait les garçons

à s'asseoir avec lui dans son obi et il leur racontait les histoires du pays – des histoires viriles de violence et de sang. Nwoye [...] préférait encore les histoires que sa mère avait l'habitude de conter, et que, sans nul doute, elle continuait à conter à ses plus jeunes enfants – les histoires de la tortue et de ses ruses, et de l'oiseau eneke-nti-oba qui provoqua le monde entier à un combat de lutte et fut finalement vaincu par le chat. [...] C'était là le genre d'histoires que Nwoye aimait. Mais il savait maintenant qu'elles étaient bonnes pour des femmes stupides et des enfants, et il savait que son père voulait qu'il soit un homme. C'est pourquoi il feignait de ne plus avoir de goût pour les histoires de femmes.

(Achebe 1972 : 68-69)

Chukwuma (p. 256-257), qui a comparé l'usage du conte chez Achebe et Nwapa, considère que chez le premier de ces deux écrivains,

le récit est paraphrasé, dénudé, sans fioritures. Achebe se contente de rendre l'essentiel du récit, mettant en valeur la morale que celui-ci enseigne [...]. C'est

ce conte résumé qui donne au texte l'élan nécessaire à la conviction. [...]L'usage que fait ici Achebe du conte diffère quelque peu de celui de Nwapa, la principale différence étant dans le but qu'ils se fixent. [...] Nwapa met en valeur le côté ludique du conte, tandis qu'Achebe préfère en souligner l'enseignement moral – ce qui n'empêche pas l'un et l'autre écrivain d'inclure les deux côtés du conte dans leurs textes. Le but recherché détermine la forme donnée au conte, et explique le récit détaillé de Nwapa comme le résumé d'Achebe. Les deux écrivains ont en tout cas réussi à intégrer le conte au fil du roman.

Si cette description de ce qui serait une différence d'approche entre les deux auteurs est contestable, il n'en est pas moins vrai qu'Achebe, Nwapa, et Adichie après eux, ont réussi la greffe du conte sur le roman et que le conte n'a rien perdu de son charme dans l'opération. Le style oral a été rendu « par la répétition de scènes et d'épisodes, l'importance accordée au dialogue, le sens du dramatique et l'imagerie » (Chukwuma 1994 : 262) – métaphores et comparaisons incorporées au texte anglais. Ces images, comme les proverbes, ont leur importance dans la stylistique igbo. Mais, « alors que les proverbes sont reconnus comme permettant au locuteur de montrer son esprit, sa sagesse et son habileté à manipuler la langue, les images transmettent un sens grâce à l'adoption de comparaisons imaginatives » (Igboanusi 2001 : 66).

3 - Le conte, espace de réflexion

Pourquoi ces auteurs ont-ils choisi d'insérer des contes dans leurs romans ? À la lecture des textes, il est possible d'affirmer que l'insertion de contes oraux dans le cours de récits écrits, fréquente dans la littérature nigériane anglophone, peut avoir plusieurs explications. Achebe, le premier Igbo à avoir présenté sa culture dans un roman en anglais, a bien évidemment voulu d'abord recréer la vie quotidienne. Autant que le langage utilisé, le conte, cordon ombilical rattachant les écrivains à leur communauté villageoise en entretenant l'interactivité qui caractérise le contage familial, permet de reconnaître l'Igbo dans l'écrivain. L'insertion du conte dans le récit vient ensuite rappeler que les contes ont

longtemps servi de manuels et de bibliothèque à des générations qui y puisaient guide et conseils pour gérer la vie quotidienne. En particulier, le conte est un moment d'enseignement où les enfants s'exercent à l'art de la parole et engrangent la sagesse dont ils se serviront une fois arrivés à l'âge adulte. Okonkwo se souvient par exemple d'une histoire que sa mère lui avait racontée quand il était petit, même s'il juge *a posteriori* que cette histoire « était aussi sotte que toutes les histoires de femmes. Moustique, avait-elle dit, avait demandé à l'Oreille de l'épouser » (Achebe 1972 : 93). Dans la seconde partie du roman, au cours d'une discussion sur l'arrivée des Européens et le meurtre d'un Blanc, l'un des hommes commente le fait que le missionnaire est mort sans parler, choisissant un conte pour faire passer son message de façon détournée (169-170) :

La mère vautour envoya un jour sa fille lui chercher de la nourriture. Elle y alla, et rapporta un caneton. 'Cela est très bien, dit la mère vautour à sa fille, dis-moi, qu'a dit la mère de ce caneton quand tu es descendue du ciel [...] ?' 'Elle n'a rien dit, répondit le jeune vautour. Elle s'est contentée de s'en aller.' 'Tu dois rendre le caneton, dit la mère vautour.' » Le jeune vautour rend le caneton, et prend un poulet, dont la mère le maudit. Le poulet est mangé, parce qu'« il n'y a rien à craindre de quelqu'un qui crie.

Les contes choisis par les auteurs et l'espace dans lequel ils se situent, autour du feu de cuisine de la mère par exemple, rappellent également aux lecteurs la centralité du repas et du partage de la nourriture comme de la parole en pays igbo où personne ne mange seul, où personne ne vit pour soi, et où personne n'est exclu du partage : « Il était une fois [...] un grand festin au ciel auquel furent invités tous les oiseaux » (Achebe 1972 : 118). Toute fête, toute cérémonie donne lieu à d'énormes préparatifs culinaires qui sont toujours l'affaire exclusive des femmes, comme le dit le conte : « Chacune est allée acheter de quoi cuisiner. Elles ont acheté, acheté, acheté » (Ugochukwu 1992 : 46). Le roi lui-même, en bon mari, a donné à ses femmes « un bœuf, une chèvre, un bélier, une brebis, un cochon, un coq. Tout ça, il le leur a tué, pour qu'elles l'utilisent pour cuisiner » (Ugochukwu 1992 : 15). Reprenant ce conte dans *Idu*, Nwapa a gardé la même structure et la plupart des détails du conte populaire : les coépouses « ont acheté presque tout ce qui se trouvait au marché et fait une cuisine délicieuse pour le garçonnet » (1978 : 153). On retrouve également dans les romans étudiés les longues réunions de clan et leurs intarissables discours au cours desquels les orateurs se servent du conte,

habituellement entrecoupé de proverbes, pour souligner un argument, illustrer une opinion ou étoffer un discours. Ainsi, ayant appris qu'Okonkwo a battu l'une de ses femmes pendant la semaine de trêve annuelle, « les gens dirent qu'il n'avait aucun respect pour les dieux du clan. Ses ennemis disaient que sa bonne fortune lui était montée à la tête. Ils l'appelaient le petit oiseau nza qui, après un repas plantureux, s'était oublié au point de provoquer son Chi ^[10] » (Achebe 1972 : 43).

L'espace du conte peut également être lu comme marqueur de temps et reconstitution de l'alternance jour-nuit (jour/action – nuit/contage) et travail-repos. Le conte, particulièrement s'il est dit en entier et de façon élaborée, marque en effet une pause dans le récit, un moment où le temps s'arrête. Chez Achebe, le contage annonce la fin du jour, le repos après une journée chargée et la séparation traditionnelle entre hommes et femmes : pendant que sa maisonnée est occupée à dire et à écouter des contes, Okonkwo, assis dans son obi, « se reposait, le dos appuyé contre le mur » (1972 : 118), repassant en esprit les événements de la journée écoulée. Chez Nwapa, le conte est au programme des nuits de pleine lune où enfants et adolescents se rassemblaient autrefois pour de longues heures de jeux et autres activités. Chez Adichie enfin, il marque le temps où les Igbo retournent en masse au village ancestral pour les fêtes, et plus tard dans le récit, le moment où, du fait de sa maladie, le grand-père est venu à Nsukka pour se soigner chez sa fille, bouleversant la routine familiale.

L'insertion du conte dans le cours du roman le place finalement en écho au scénario, et il convient d'apprécier l'espace-conte comme un espace de réflexion sur le déroulement du récit et les actions des personnages. C'est le cas du conte choisi par Nwapa dans *Idu* au chapitre 16 du roman : là encore un conte bien connu, appartenant au cycle du Roi, et qui met en scène un roi dont aucune des dix femmes n'a encore eu d'enfants. Neuf d'entre elles vivent au palais – la dernière, qu'il déteste, a été chassée et vit sur le bord de la décharge. Le roi s'en va finalement consulter un tradipraticien, qui lui dit d'envoyer ses serviteurs récolter des fruits de palmes au pays des esprits et de partager ensuite ces fruits entre ses femmes pour leur permettre de concevoir. Les fruits sont distribués aux neuf épouses du palais ; mais le rat entend la dixième pleurer et lui apporte l'un des fruits trouvés par terre dans la cuisine, à moitié rongé. Elle seule va tomber enceinte et du fait qu'elle vit seule, sa grossesse est prise pour une mauvaise

maladie. Elle est donc conduite en forêt^[11] où elle finit par accoucher d'un garçon, tout le portrait du roi. L'enfant grandit ; les familiers du roi le rencontrent un jour et avertissent son père. Comme chacune des neuf femmes prétend être la mère du garçon, un grand banquet est arrangé et il est décrété que la femme dont l'enfant mangera la cuisine sera reconnue comme sa mère. L'enfant refuse de manger les plats préparés et ne touche qu'à celui de sa vraie mère, qui est alors ramenée au palais en grande cérémonie. Le roman conclut : « La leçon à tirer de cette histoire est que, même très pauvre, une mère est une mère » (Nwapa 1978 : 153). Cette variante du conte est très proche de celle recueillie en pays igbo en 1973 (Ugochukwu 1992 : 142-150) et qui peut se résumer ainsi :

Un roi sans héritier va consulter un devin.

Il reçoit une parole positive renforcée et scellée par un objet : la grappe de drupes de palme à distribuer à ses épouses.

À sa naissance, l'enfant, incarnation de la parole du devin promettant au roi un héritier mâle, est jeté à l'eau par le serviteur – mais on ne noie pas la parole.

Le chien du roi est témoin du crime.

Ses visites à l'enfant recueilli provoquent le chant qui révèle le crime.

Le malafoutier entend tout mais ne peut parler puisque son métier lui interdit de révéler ce qu'il voit du haut du palmier ; il invente donc un stratagème pour que le roi apprenne la nouvelle.

Chacune des femmes du roi prétend être la mère du garçon.

Un grand festin est alors arrangé, les neuf épouses du palais cuisinent, et il est décrété que la femme dont le garçon mangera la cuisine sera traitée comme sa mère.

L'enfant, guidé par la flûte du griot, dédaigne les plats des femmes et ne mange que celui de sa mère, sur la décharge.

La mère du garçon est ramenée au palais.

Le conte redit par Nwapa, qui met en valeur la maternité et l'importance de la relation conjugale au sein même de la famille polygame, est en rapport direct avec le thème du roman, qui met en scène un couple resté longtemps stérile mais très uni malgré l'arrivée d'une seconde épouse imposée par la famille : « S'il arrivait quelque chose à Adiewere, Idu ne lui survivrait pas. [...] Dieu les a créés ensemble et les a décrétés mari et femme. Savez-vous que si l'un des deux tombe malade, l'autre tombe lui aussi malade – c'est étrange » (Nwapa 1978 : 150). Au bout de plusieurs années, ils ont finalement un petit garçon, Ijoma. Quatre ans après, Idu est à nouveau enceinte, mais quand son mari meurt subitement, elle refuse de devenir l'épouse de son beau-frère selon la coutume et meurt à son tour avant même d'avoir accouché, préférant clairement son mari à leurs fils. Le conte est au cœur du récit comme son résumé en même temps qu'un commentaire indirect sur l'histoire du couple.

4 - Père Tortue et sa différence

La même technique avait déjà été adoptée par Achebe, prenant appui sur la cosmogonie igbo qui assimile le monde à un marché où l'on va faire ses courses avant de rentrer « à la maison ». Or ce marché-monde, haut-lieu de la transaction, du marchandage et de la rouerie, soumis à l'influence des esprits, est le domaine par excellence de Père Tortue. Parmi les contes, ceux de Tortue ont donc une place spéciale (voir Ugochukwu 2006) – des contes éminemment didactiques dans lesquels Tortue, un mâle dans les contes comme dans les proverbes igbo, sert de faire-valoir à la morale du récit, comme le confirme l'adage igbo selon lequel « *'Mbe ako na iro'* la tortue n'est jamais absente des contes » (Chukwuma 1981 : 14). C'est Adichie qui posera la question de savoir « pourquoi la tortue figure si souvent dans les histoires de notre peuple » (2004 : 218). Pourquoi Père Tortue tient-il tant de place dans les contes ? Comment expliquer l'affection, voire l'estime dont il jouit ?

Les contes de Tortue enseignent la sagesse traditionnelle – une façon habile de se tirer d'affaire dans un univers hostile où règne la loi du plus fort dans la lutte pour la survie. D'aucuns pensent que « le choix de la tortue comme personnage

central de certains contes est ironique » (Offodile 2001 : 5) – une opinion justifiée par le caractère de Père Tortue tel que nous le présentent les contes. Tortue n'est pas le plus fort mais il vainc par son intelligence des situations, sa perception rapide des solutions possibles, son observation perspicace des relations humaines. Cette sagesse faite de rouerie a son revers : époux dominateur et père autoritaire, Tortue est profondément égoïste et résolument opportuniste, et son bien-être s'appuie sur l'exploitation des autres.

La tradition a cependant trouvé de bonnes raisons de proposer Père Tortue en exemple : d'abord, son exceptionnelle longévité lui a toujours valu le respect des anciens pour lesquels il reste le symbole de la sagesse pratique acquise au creuset de l'expérience ^[12]. C'est aussi un animal sacré, compagnon du guérisseur qui s'en sert comme d'un contrepoison, et du devin qui utilise sa carapace pour communiquer avec l'au-delà. Si Tortue a tant d'admirateurs, c'est aussi que ses talents de tromperie lui permettent de rivaliser avec les grands et les puissants ; et si on lui pardonne ses travers, c'est qu'il fait profiter sa famille de ses avantages, et que les Igbo respectent le sens de la famille, autant que le succès, ce dernier fût-il acquis par des moyens douteux. Enfin, comme le confirme le proverbe, *Mmadu gho, o bo mbe* '[quand] l'homme ruse, il accuse la tortue' : celui qui dans l'un des contes les plus populaires, justement transcrit dans Achebe, a choisi de s'appeler 'Vous-tous', représente finalement Monsieur Tout-le-monde, avec ses qualités et surtout ses défauts. Condamnés et ridiculisés par le conteur, ces derniers servent de leçon quotidienne dans une société communautaire où « l'individu n'existe que par rapport au groupe [et où] chacun doit aide et assistance à l'autre » (Colardelle 1975 : 87).

Dans *le Monde s'effondre* (1958), Achebe reprend donc l'un des contes de Tortue les plus populaires, celui qui explique l'apparence de sa carapace ^[13]. Dit de nuit à sa fille Ezinwa par l'épouse d'Okonkwo, Ekwefi, il peut se résumer ainsi :

Alors qu'une grande famine frappe le pays, un grand festin est organisé au ciel et tous les oiseaux sont invités.

Père Tortue apprend la chose et réussit à se faire inviter. Chacun des oiseaux lui donne alors des plumes, pour lui permettre de se joindre à eux.

Ses plumes multicolores impressionnent le groupe, qui le choisit comme

porte-parole. Il les incite alors à choisir un nom de cérémonie, et lui se donne le nom de 'Vous tous'.

Pris pour le roi des oiseaux grâce à son plumage multicolore, Tortue profite de l'occasion et de son nom pour duper ses hôtes et dévorer tous les plats, ne laissant aux autres que les restes.

Mécontents, les oiseaux lui reprennent toutes leurs plumes avant de repartir, et Tortue se trouve abandonné sans moyens de revenir sur terre.

L'un des oiseaux accepte finalement de transmettre à la femme de Tortue un message destiné à faciliter son retour, mais en inverse les paroles.

Tortue tombe sur le tas d'objets durs empilés par sa femme et sa carapace se brise. Elle sera recollée par un grand féticheur mais ne retrouvera pas son aspect d'origine.

Le conte de Tortue dit par la femme d'Okonkwo peut ici être considéré comme une allégorie du personnage d'Okonkwo – et donc une parole subversive dans la bouche de son épouse. C'est une allégorie de son ascension personnelle et sociale et de la chute brutale qui l'a suivie. Comme Tortue, toujours en montre, Okonkwo « était bien connu à travers les neuf villages et même au-delà » et sa réputation « avait grandi comme un feu de brousse sous l'harmattan » (Achebe 1972 : 9-10). Au sein d'une société où la réussite est révéree, sa richesse, ses succès guerriers, son ardeur au travail, ses granges pleines d'ignames, ses trois épouses et ses nombreux enfants lui valaient le respect de tous. Okonkwo, en déplacement fréquent pour aller guerroyer dans les villages voisins, a plus d'un trait commun avec Tortue qui, « en dépit de ses manques en d'autres domaines, était un homme qui avait beaucoup voyagé et connaissait les coutumes de différents peuples » (Achebe : 120). Comme Tortue, c'est aussi un grand orateur, « un brillant causeur » (Achebe : 13) et un ambitieux qui apprend à ses dépens qu'« un homme qui crée des ennuis aux autres s'en crée aussi à lui-même » (Achebe : 119). Quand il tue accidentellement le fils du défunt lors de ses funérailles, le seul recours d'Okonkwo est le soutien de sa famille nucléaire et l'aide du clan maternel. Il est ensuite exilé à Mbanta, ostracisé et abandonné de ses concitoyens, exactement comme Tortue abandonné par les oiseaux qui étaient ses amis, qui perd toutes les plumes dont son corps était orné, et n'a plus d'autre choix que de se précipiter du

ciel sur terre. La carapace brisée de Tortue reflète la carrière brisée d'Okonkwo et l'unité de son clan « qu'il voyait se briser et tomber en morceaux » (1972 : 221). Il y a cependant des différences entre Okonkwo et Tortue : d'abord, alors que Tortue doit son ascension aux plumes prêtées par les oiseaux et à sa ruse, Okonkwo, qui « travaillait chaque jour sur ses fermes depuis le premier chant du coq jusqu'à ce que les poulets regagnent leur perchoir » (Achebe 1972 : 22), doit la sienne à une stricte discipline et à un travail acharné. C'est pourquoi Tortue nous rappelle également le père d'Okonkwo :

Unoka était très bon à la flûte, et ses moments les plus heureux étaient les deux ou trois lunes qui suivaient la récolte, et où les musiciens du village décrochaient leurs instruments suspendus au-dessus du foyer. Unoka jouait avec eux, le visage rayonnant de félicité et de paix. Quelquefois, un autre village demandait à l'orchestre d'Unoka et à leur dansant egwugwu de venir s'installer parmi eux pour leur apprendre leurs airs. Ils se rendaient près d'hôtes de cette sorte pour des périodes s'étendant à deux ou trois marchés, faisant de la musique et festoyant. Unoka aimait la bonne chère et la joyeuse compagnie. [...] Les gens riaient de lui parce que c'était un fainéant, et ils juraient de ne plus jamais lui prêter d'argent parce qu'il ne remboursait jamais. Mais Unoka était un tel homme qu'il réussissait toujours à emprunter plus, et à augmenter ses dettes.

(Achebe 10-12)

Le village apprécie la musique d'Unoka et aurait pu admirer son habileté à toujours se tirer d'affaire. Mais les gens le considèrent comme « un raté » (p. 11), parce que si on retrouve chez lui le caractère roublard de Tortue, il lui manque sa réussite, et qu'on ne pourra lui pardonner ni son grenier vide ni ses dettes qui l'ont toujours empêché de rejoindre le groupe des hommes porteurs de titres.

On retrouve le même conte de Tortue dans *l'Hibiscus pourpre* (2004), premier roman d'Adichie qui rattache ainsi sa carrière naissante à celle d'Achebe. Dans ce récit, qui oppose, entre autres, religion traditionnelle et vie rurale au catholicisme radical du père de Kambili et au luxe de cet industriel, c'est une variante du même conte, celui qui raconte « pourquoi la tortue a la carapace craquelée » (Adichie 2004 : 218-222) qui est dit par le grand-père, 'Papa Nnukwu' ('Grand-père') à la demande de ses petits-enfants, chez sa fille à l'université de Nsukka.

C'est cette fois le chien qui s'oppose à Père Tortue :

Alors qu'une grande famine frappe le pays, tous les animaux mâles sont convoqués à une importante réunion pour tenter de trouver à manger avant que le village ne périclite. Seul le chien n'a pas maigri.

Après délibération, il est décidé de sacrifier les mères une par une pour nourrir le groupe.

Peu de temps avant que sa propre mère ne soit sacrifiée, le chien arrive en gémissant, annonce qu'elle vient de mourir de maladie – on ne pourra donc pas la manger – et insiste pour l'enterrer seul.

Quelques jours plus tard, Père Tortue rencontre le chien en brousse et découvre que sa mère est bien vivante : elle est allée se cacher dans le ciel, où son fils la rejoint chaque jour pour manger à sa faim, au moyen d'un panier suspendu à une corde.

Découvert, le chien invite Tortue à se joindre à lui dans le panier qui monte rejoindre la mère et Tortue s'empiffre « comme un animal qui n'a aucune éducation » (Adichie 2004 : 221). Ces visites se renouvellent jusqu'à la fin de la saison sèche.

Un jour, Tortue décide de monter seul pour ne plus avoir à partager. Il imite la voix du chien, mais celui-ci le surprend et avertit sa mère, qui coupe la corde. Tortue tombe sur un tas de pierres et brise sa carapace.

Cette dernière version offre la même structure de base que la précédente : la famine sévit ; les animaux sont affamés ; une solution est trouvée ; Tortue qui n'est pas invité trouve le moyen de se joindre au repas ; sa gloutonnerie finit par le conduire au désastre. Le conte de Papa Nnukwu met cependant en valeur ici, non plus le groupe, mais la figure toute-puissante de la mère, protectrice et nourricière, et c'est ce qui fait l'intérêt de l'insertion de ce conte dans un roman qui tourne autour de la figure de la « Mama », la seule à qui l'auteur n'ait pas donné d'autre nom. Vivant dans l'ombre de son mari, soumise et terrorisée, battue, violentée, elle n'en reste pas moins celle qui tient sa maisonnée, celle à laquelle se rattachent les enfants, celle qui apporte à manger à son fils jusque dans sa prison.

5 - Tortue retrouve les enfants

Les romans d'Achebe et d'Adichie présentent tous les deux un personnage central qui s'est haussé jusqu'aux sommets et a gagné l'estime de ceux qui l'entourent à force de travail. Okonkwo et Eugene ont tous deux soigné leur image, et leur générosité, leur courage ont fait d'eux des héros. Mais l'un comme l'autre ont une faille cachée : Okonkwo est hanté par le souvenir de son père, qui n'a jamais réussi ni à nourrir sa maisonnée ni à entrer dans la société des hommes porteurs de titres ; Eugene, lui, est miné par la peur de voir sa maisonnée ruiner sa réputation si chèrement acquise, et soumet sa femme et ses enfants à un asservissement brutal. Auprès de leur grand-père, Jaja et Kambili retrouvent un équilibre perdu dans un monde où la déviance finit par être punie. Le conte offre une boussole morale, rassure sur la fin qui attend les déviants, et sa plate-forme interactive permet de dire l'indicible en commentant les actes de Père Tortue. En choisissant le même conte de Tortue pour mieux montrer la faille de leur personnage et en annoncer la conséquence avant même la fin du roman, Achebe et Adichie se sont volontairement rattachés à la rhétorique igbo, à sa façon détournée, imagée, de dire le monde et de rappeler à son auditoire que 'la vérité c'est la vie', *eziokwu bu ndu* – une leçon pour les adultes comme pour les jeunes.

Dans sa conférence inaugurale, intitulée : « La création artistique : la littérature au service de la société », tenue à l'université de Lagos le 13 février 2008, Ezeigbo, délaissant le roman, évoquait l'essor récent de la littérature de jeunesse au Nigeria et les migrations de Père Tortue :

Dans le passé, la tradition amusait les enfants tout en les instruisant grâce aux contes. La plupart des cultures possèdent une riche tradition de contage destinée aux enfants et même aux adultes. Si cette tradition reste vivante au Nigeria, l'écrit semble y avoir remplacé le contage, sous la forme de centaines de livres aujourd'hui publiés à l'adresse des jeunes. Certains écrivains ont mis les traditions orales par écrit dans des ouvrages destinés aux enfants dans la même intention de les amuser tout en les instruisant. On retrouve ainsi les contes de Tortue dans de nombreux livres d'histoires.

C'est le cas d'Ogbalu, d'Achebe, de Balogun, d'Okoye et d'autres.

Plusieurs recueils de contes nigériens en français, regroupant des contes de tout le Nigeria, ont aussi vu le jour entre 1977 et 2009. Père Tortue, familier des contes igbo et yoruba, y tient une place centrale, justifiée par les propos d'un conteur yoruba qui disait « apprécier les différents contes de Tortue, son habileté, son courage et son endurance. [...] Les enfants apprécient aussi probablement le fait qu'on ne sait jamais comment va finir un conte de Tortue » (Sekoni 1994 : 9). Le recueil de Balogun (1978) regroupe vingt contes, dont six de Tortue. Celui de Nadaud (1978) est divisé en deux : dix contes de Tortue d'abord, suivis de sept autres. En 1991 sort la traduction française du recueil de contes de Tortue d'Ogbalu (1991) : *Mbediogu la Tortue* – vingt-quatre contes destinés aux élèves du secondaire. Deux de ces recueils, comme l'album pour enfants *The Flying Tortoise* (Mollet 1994), offrent des variantes plus ou moins résumées du même conte choisi par Achebe and Adichie et examiné plus haut. En dépit des différences de détail, ces textes s'accordent sur l'essentiel : invité ou non, monsieur Tortue s'est rendu à la fête grâce à l'aide de ses voisins les oiseaux ; là, on l'a « traité avec beaucoup de respect, comme un hôte d'honneur » (Balogun 1978 : 8) et il a finalement payé cher son égoïsme et son ingratitude.

Achebe a lui-même écrit deux livres pour la jeunesse, *The Flute (La Flûte, 1977)* et *The Drum (Le Tam-tam, 1977)*, directement inspirés de contes populaires, et commente le second, un conte de Tortue^[14], dans un entretien avec Ohaeto (1997 : 203) :

Le Tam-tam. Ça aussi, c'est inspiré par la tradition, un conte traditionnel au sujet du comportement de Tortue à une époque de grande famine au pays des animaux. Il part en quête de nourriture ; il erre, déprimé, et se retrouve accidentellement dans le pays des esprits où on le récompense en lui donnant un tam-tam qui produit de la nourriture. Tortue rapporte le tam-tam chez lui, le bat et donne à manger à tous les animaux. J'ai décidé de donner à ce conte un tour politique, en donnant à Tortue le désir de profiter du pouvoir qu'il a maintenant sur les autres animaux pour tenter de devenir leur roi. Et il réussit ! À voir ce qui se passe, et le comportement de Tortue, on peut déjà envisager quel genre de roi il deviendra. Il met sur pied un comité d'organisation pour son couronnement, et nomme le plus gros animal son sergent-major. L'éléphant bat le tambour si fort qu'il se brise. La situation est

vraiment désespérée. Tortue essaie de réparer le tam-tam, en vain. Il dit alors aux animaux : 'Bon, ne vous inquiétez pas ; après le couronnement, je retournerai là-bas chercher un nouveau tamtam.' Mais les animaux protestent : 'Pas de tam-tam, pas de couronnement !' Tortue fait alors semblant de repartir, et c'est là l'argument central du récit traditionnel. L'aventure, ça va. L'aventure simulée, non. [...] Tortue revient du pays des esprits chargé d'un lourd tam-tam et découvre en chemin que ce dernier ne distribue pas de nourriture mais tout un assortiment de châtiments – des masques qui vous fouettent, des abeilles et des guêpes qui vous piquent. À son retour, Tortue décide qu'il n'est que juste que les animaux, qui ont partagé ses banquets, partagent aussi son malheur. Je ne pense pas avoir altéré le sens ou le parfum du conte. Ce que j'estime avoir fait, c'est de l'appliquer à notre situation actuelle. Et je crois que c'est justement ce que les anciens, dans leur sagesse, souhaitaient faire – dire des histoires qui resteraient pertinentes.

Nous avons là la justification de l'inclusion des contes en littérature aujourd'hui. L'utilisation d'histoires à peine remaniées, qui, appliquées à de nouveaux contextes, prennent de nouvelles significations socio-politiques, sans nécessairement exclure les anciennes.

Bibliographie

- ACHEBE C., (1977), *The Flute, A Children's Story*, Enugu, Fourth Dimension.
- ACHEBE C., (1977), *The Drum, A Children's Story*, Enugu, Fourth Dimension.
- ACHEBE C., (1978), *La Flèche de Dieu*, Paris, Présence Africaine.
- ACHEBE C., (1972), *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine [1966] (trad. M. Ligny).
- ADEDEJI R., (1973), *Four Stories About the Tortoise*, Ibadan, Onibonaje.
- ADICHIE C., (2004), *L'Hibiscus pourpre*, Paris, Anne Carrière, (trad. M. de Pracontal).
- ALUTU J. O., (1963), *Nnewi History (from the earliest times to 1980/82)*, Eastern Nigeria Information Service, Enugu, Fourth Dimension Publishers (3^e éd.).

- AZUIKE M. N., (2004), The stylistic significance and lexical collocabilities in Nigerian proverbs in English : a study of proverbs in Chinua Achebe's *Arrow of God*, in E. Emenyonu (éd.), *Emerging Perspectives on Chinua Achebe* vol. I, *Omenka the master artist : critical perspectives on Achebe's fiction*, Trenton, Africa World Press p. 229-246.
- BALOGUN F., *Shango* suivi de *Le Roi-éléphant*, Honfleur, P.J. Oswald.
- BALOGUN F., (1974), *Contes du Nigeria*, Benin-City, Ethiopie.
- BALOGUN F., (1978), *Oikperebu et autres contes*, Benin-City, Ethiopie.
- BASDEN G. T., (Rev) (1966), *Niger Ibos*, Londres, F. Cass [1938].
- BASDEN G. T., (Rev) (1966), *Among the Ibos of Nigeria*, London, F. Cass [1921].
- CHUKWUMA H., (1981), The oral tale, in K. Holst Petersen & A. Rutherford (éd.), *Cowries and Kobos : the West African tale and short story*, Aarhus, Dangaroo Press, p. 29-31.
- CHUKWUMA H., (1994), *Igbo Oral Literature. Theory and tradition*, Abak, Belpot (Nigeria).
- COLARDELLE-DIARRASSOUBA M., (1975), *Le Lièvre et l'araignée dans les contes de l'Ouest africain*, Paris, 10 x 18.
- EDET J. E., (s. d.), *La Tortue – recueil de contes du Nigeria*, Paris, Silex.
- EGUDU R., (1973), *Calabash of Wisdom and Other Igbo Stories*, New York, Nok.
- EZEIGBO Th., (2008), « Artistic creativity : Literature in the service of society », An inaugural lecture delivered at the University of Lagos Main Auditorium on Wednesday, 13th February, www.unilag.edu.ng/publication/opensoc.php?sno.
- FALLON H., (2005), The Nigerian novelist : Chimamanda Ngozi Adichie. Love in a time of terror, *Africa* 70 (5), http://eprints.nuim.ie/954/1/Love_in_a_Time_of_Terror_Africa_June_2005_Vol_70.
- FREMONT I., (1951), *The Tortoise of Koka and Other Stories*, London, Oxford University Press [Cinq contes du Nigeria, du Botswana et d'Angola].
- HOLST PETERSEN K. et RUTHERFORD A. (éd.), (1981), *Cowries and Kobos : the West African Oral Tale and Short Story*, Aarhus, Dangaroo Press, p. 177.
- IGBOANUSI H., (2001), The Igbo tradition in the Nigerian novel, *African Study Monographs*, 22 (2) : 53-72.
- MILLOGO S., (1974), *Le Proverbe dans le roman anglophone de l'Afrique de l'Ouest*, Nice, 3^e Cycle, Études africaines / Littérature anglaise.
- MOLLEL T.M., (1994), *The Flying Tortoise*, Clarion Books.
- NADAUD A. (éd.), (1978), *Contes nigériens*, Paris, Hatier.
- NWAPA F., (1988), *Efuru, roman nigérien*, Paris, L'Harmattan (trad. M. -J. Dumoulin-

Astre).

NWAPA F., (1978), *Idu*, Londres, Heinemann [1970].

NWAPA F., (1966), *Efuru*, Londres, Heinemann.

OFFODILE B., (2001), *The Orphan Girl and Other Stories. West African folktales*, New York, Interlink Books, p. 260.

OGBALU F. C., (1991), *Mbediogu la Tortue*, Onitsha, University Publishing (trad. E. Ajunwa).

OGBALU F. C., (1973), *Nza nu Obu*, Onitsha University Publishing, Londres, Thomas Nelson.

OGBALU F. C., (1972), *Mbediogu : About the Controversial Tortoise*, Onitsha, University Publishing.

OGBALU F. C., (s. d.), *Mmuo : Igbo Fairy Tales*, Onitsha, University Publishing.

OHAETO E., (1997), *Chinua Achebe, A Biography*, Oxford, James Currey.

SEKONI R., (1994), *Folk Poetics. A Sociosemiotic study of Yoruba trickster tales*, Westport, Greenwood Press.

SHELTON A., (1969), The 'palm-oil' of language. Proverbs in Chinua Achebe's novel, *Modern Language Quarterly* 30 (1), p. 86-111.

UGOCHUKWU C. et al., (1977), *Omalinze, a book of Igbo folktales*, Ibadan, Oxford University Press, p. 200 (texte igbo).

UGOCHUKWU F., (1992), *Contes igbo du Nigeria*, Paris, Karthala.

UGOCHUKWU F., (2006), *Contes igbo de la Tortue (Nigeria)*, Paris, Karthala.

UGOCHUKWU F., (2010), « The Culture of the Umuofia Society Exposed in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*. » 123HelpMe.com. 02 Sep 2010, <http://www.123HelpMe.com/view.asp?id=2801>.

Notes du chapitre

[*] ↑ Open University, collaboratrice externe du LLACAN.

[1] ↑ Dans la même conférence publique – partie d'un cycle annuel de conférences données par d'éminentes personnalités du monde igbo et portant sur la langue et la culture –, Emenanjo ajoutait : « Il est malheureux que la collecte des riches corpus de contes, d'épopées et de sagas, qui venait de commencer dans la région d'Aguleri, dans l'État d'Anambra, et dont l'École d'études igbo de l'université de Nsukka avait entrepris l'étude assidue sous la direction de chercheurs comme Azuonye et Udechukwu, ait été pratiquement paralysée par l'exode des cerveaux qui a vu le départ de ces deux chercheurs. » Cet exode des chercheurs nigériens, qui a affecté l'ensemble des études igbo et singulièrement l'université de Nsukka, a eu une conséquence inattendue : le développement de ces mêmes études en Europe et surtout aux États-Unis.

[2] † Le mot qui désigne le conte, *akuko iro*, signifie également « histoire rapportée », « cancan » ; mais c'est aussi le mot utilisé pour le journal parlé, *akuko uwa*. Dès les années 1970, les universitaires nigériens se sont attelés à la tâche de classer les genres oraux et l'on distingue aujourd'hui, entre autres, en igbo, la devinette (*gwam-gwam*), le conte (*akuko-iro*), le chant ou poème (*abu*), la pièce de théâtre ou représentation (*emume*), et le proverbe ou parabole (*ilu*).

[3] † Ces distinctions ne valent cependant que dans le rapport des sexes, les femmes pratiquant le discours et les proverbes entre elles, et les enfants s'essayant aux différents genres oraux à la suite de leurs aînés, selon leur âge ou leur sexe, sans encourir de blâme. Les jeunes enfants passaient autrefois le plus clair de leur temps avec leur mère, jusqu'à sept ans environ. Plus âgés, les uns et les autres suivaient l'adulte du même sexe dans ses activités journalières. La puberté séparait les deux sexes.

[4] † Ma traduction, comme pour toutes les citations en anglais.

[5] † Les jeux de lune se déroulaient à Nnewi de 19 h. environ – heure de la tombée de la nuit – jusque vers minuit en période de pleine lune. Garçons et filles apprenaient les danses traditionnelles en groupes séparés ; puis les garçons organisaient des luttes, les jeunes filles, des rondes, avant de former ensemble un grand cercle pour dire et écouter des contes. On retrouve aujourd'hui une reconstruction de ces jeux dans les vidéo-films traitant des thèmes traditionnels.

[6] † Cf. Shelton (1969).

[7] † Voir une variante de ce conte dans Ugochukwu (1992 : 232-243).

[8] † La cuisine traditionnelle, extérieure à la maison mais abritée, se situe dans l'arrière-cour.

[9] † Cf. Offodile (2001 : ix) : « Les heures de contage traditionnel sous la lune, pendant lesquelles enfants et parents se retrouvaient autour du feu, sont aujourd'hui devenues des soirées-télévision. »

[10] † Pour lire ce conte en entier, voir la version relevée en 1972 par Chukwuma (1981 : 29) et publiée en anglais, ou celle notée par Oguine et publiée en igbo (Ugochukwu C., 1977 : 193-195).

[11] † Ceux qui mouraient de 'mauvaise mort' (*onwu ojo*), étaient, soit abandonnés là de même manière, parfois même avant même leur mort, soit grossièrement recouverts de terre puisque « les mauvaises morts ne donnent normalement pas droit à des funérailles complètes » (Awolalu 1979 : 254) – c'était le cas des victimes de la variole, de la dysenterie, de l'hydropisie, des hernies, kystes et hydrocèle, des lépreux et des malades mentaux, des femmes décédées en cours de grossesse ou en couches, de ceux morts de mort violente (accident ou meurtre), le cas des suicidés étant considéré comme le plus grave de tous. *Le Monde s'effondre* rapporte que « c'était aussi le dépotoir des puissants fétiches des grands hommes-médecine quand ils mouraient. Une forêt maudite était donc tout animée de forces sinistres et de puissances de ténèbres » (Achebe 1972 : 179).

[12] † Entretiens avec Elochukwu Ifiora, 53 ans, chiromancien, et Pita Ejianya, 65 ans, guérisseur, Nnewi, 11 mars 1987.

[13] † On retrouve ce même conte dans les recueils d'Offodile (2001 : 146-152) et Ugochukwu (2006 : 101-104).

[14] † Ce même conte se retrouve dans Offodile (2001 : 176-194).

Le cas du roman en langues africaines

4. Présence de l'oralité dans la production écrite : le proverbe dans la littérature contemporaine hausa

Saoudé Ali^[*]

Jean Derive^[**]

Fruit de l'ensemble des expériences culturelles d'un peuple qui lui sont rendues comme des données ou des principes naturels et intangibles, le proverbe se présente comme un énoncé qui vient s'insérer dans le discours oral ou la production écrite pour soutenir, argumenter, expliciter, des propos personnels.

Dans cet article il est question d'analyser la présence de l'oralité dans la production littéraire écrite. L'un des phénomènes les plus saillants en est l'utilisation des proverbes ; en effet, par ce genre oral très utilisé, les écrivains essaient d'enseigner des réalités sociales et culturelles à leurs lecteurs, de leur transmettre un savoir culturel. Les proverbes ont ici une fonction didactique, voire juridique s'appliquant à tout le groupe social. Le plus souvent, c'est la première partie du proverbe qui est employée comme titre de rubrique selon cette nouvelle tendance de la littérature hausa^[1].

Notre article portera sur une analyse d'un roman de Yakubu Ramat Balaraba : *Alhaki Kuykuyo Ne...* » ou « La responsabilité est comme un chiot... Hajiya Balaraba^[2] Ramat Yakubu est la sœur cadette de feu le chef de l'État, le général Murtala Ramat Muhammed. Elle est aussi l'une des voix respectée de la littérature hausa.

Elle a écrit neuf romans, ainsi que des scénarios de films. Cinq de ses livres sont au programme de l'école secondaire, quelques-uns ont été adaptés au cinéma, comme le roman dont nous allons analyser les proverbes.

1 - Présentation du roman

Comme pour de nombreux romans hausa, le titre de celui que nous avons retenu pour notre analyse est la première partie d'un proverbe : *Àlhakī kuykuyò nē* « Le crime est comme un chiot » [...].

Il s'agit de l'histoire d'El Hadji Abdu, un commerçant riche, mais avare envers sa famille. Il décide de prendre pour seconde épouse une prostituée. C'est à partir de ce moment que tout va très mal se passer pour la première femme et ses dix enfants qui se voient expulsés de la maison, au détriment de la seconde qui mène la belle vie avec son mari. Un jour, une bagarre éclate entre les deux femmes, le mari se range du côté de sa seconde épouse, et les enfants tout naturellement derrière leur mère. À la suite de cette bagarre, El Hadji Abdu répudie la mère de ses enfants et lui ordonne de quitter la maison avec eux. À partir de ce jour, il ne prendra plus de nouvelles de ses enfants. Cependant ce qui est d'abord une catastrophe pour Rabi, l'épouse abandonnée, se transforme en quelque chose de bien, car elle arrive à s'en sortir avec son petit commerce. Elle parvient même à payer la scolarité de son fils aîné à l'université et à faire face aux dépenses du mariage de sa fille aînée, Saudatu, avec un mari riche, El Hadji Abubakar qui semble avoir eu des moments difficiles avec ses deux premières épouses, irrespectueuses et querelleuses. Il se sépare de la première avant d'épouser Saudatu et il se sépare aussi de la deuxième peu de temps après son troisième mariage. Quant à Alhaji Abdu, il obtient sa juste récompense lorsque sa boutique brûle dans un incendie au marché, tandis que sa voiture est volée, et qu'il trouve sa seconde épouse (l'ancienne prostituée) dans leur lit avec l'électricien venu faire des travaux dans la maison. Il devient presque fou, mais arrive à obtenir des soins grâce au mari de sa fille qui paie les frais et qui lui donne un fonds pour qu'il puisse débiter un nouveau commerce. Les parents et le gendre de la première épouse, Rabi, la supplient de regagner son foyer ; elle finit par accepter. Il faut dire que la pression sociale est très forte et importante dans cette société.

2 - Analyse des proverbes contenus dans le roman

Le roman est composé de treize chapitres et contient vingt proverbes. Nous allons analyser ces différents proverbes au fur et à mesure que nous les rencontrerons dans le roman, pour voir à quel moment ils sont employés, par qui, et pourquoi. Nous restituerons le proverbe tel qu'il apparaît dans le texte ^[3], ensuite nous en donnerons la transcription phonologique, la traduction mot à mot et enfin la traduction littéraire.

1
Babu wani dadī da Allah ya bai wa kuturu

Bābù wani dādī dà Allah ya bai wà kuturū

v//nég certain/bonheur//que/Dieu/il/donner/à lépreux//

Il n'y a rien de bien ou de bon que Dieu ait donné au lépreux.

(p. 4)

Ce proverbe est utilisé ici pour évoquer la vie maritale de Rabi : El Hadji peut rester quatre mois sans avoir de rapports sexuels avec sa femme. Mais, d'après le texte, lorsqu'il ne trouve pas son compte en ville, il revient vers elle. Elle refuse alors de lui céder. Dans le roman, ce premier proverbe est utilisé en focalisation interne. Ce n'est pas un narrateur caché, mais le personnage concerné, Rabi, qui se l'applique à elle-même pour caractériser sa situation matrimoniale malheureuse. C'est un moyen pour évoquer le caractère absolu de son infortune de mal-aimée. Tel le lépreux, elle ne voit rien de positif dans sa situation qui puisse compenser son malheur.

2
Allah gwanin rahama

Allah gwànin rahamā

//Dieu/expert/bienveillance//

Dieu, maître de bienveillance.

(p. 7)

Par ce second exemple, la romancière montre que l'utilisation du proverbe est, dans la vie, souvent dialectique : on utilise un proverbe allant dans un sens à un moment donné, ce qui n'empêche pas un peu plus tard, d'avoir recours à un autre qui va dans le sens inverse. C'est ce qui se passe en l'occurrence entre les proverbes utilisés par Rabi à la page 4 et à la page 7 du roman. Alors qu'avec le premier elle se plaint auprès de Dieu qu'il ne l'ait gratifiée d'aucun bien, avec le second, elle lui rend grâce de sa bienveillance pour les enfants qu'il lui a donnés. Ce recours, à quelques pages d'intervalle, à deux proverbes dont la valeur d'emploi est opposée, témoigne du fait que l'auteur a une connaissance fine de la pratique du proverbe dans la société, qui peut donner lieu à des assertions en apparence contradictoires. Cela tient au fait que le proverbe n'est pas l'expression d'un code de valeurs en soi, mais qu'il ne prend son sens que par rapport à une situation donnée. Dans la première occurrence, Rabi se trouve dans une situation qui ne lui fait voir que son malheur, alors que dans la seconde, l'amour de ses enfants vient de lui apporter un réconfort. L'utilisation du proverbe permet donc de souligner les états psychologiques successifs du personnage. C'est aussi une façon de montrer que c'est toujours à la culture patrimoniale que le personnage se réfère pour penser les aspects heureux ou malheureux de sa vie.

Ces deux premiers proverbes ont été amalgamés au texte du roman, sans que rien ne vienne signaler leur statut de collage hétérogène. Cette stratégie met en évidence que, pour le personnage qui y a recours, le proverbe n'est pas quelque chose d'extérieur mais un élément culturel complètement intégré à sa vie.

3

Damo sarkin hakuri

Damō sarkin hàkuri

//varan/roi de/patience//

Varan, roi de la patience.

(p. 15)

Le deuxième chapitre commence par ce proverbe, suivi d'une description de la fille aînée de Rabi. Le fait de mettre ce proverbe en exergue, à l'initiale d'un chapitre, n'est évidemment pas innocent. C'est un choix stratégique qui permet de passer tout le chapitre sous la valeur de cet aphorisme qui en oriente la lecture d'une façon particulière. Contrairement aux deux premiers proverbes qui sont introduits dans le texte sans signe annonciateur, celui-ci apparaît entre guillemets. C'est que cette fois-ci, celui-ci n'est plus le fait d'un personnage. C'est un énoncé canonique qui est à porter au crédit du narrateur caché qui, par la ponctuation, le montre comme un objet culturel susceptible de donner sens à un épisode du récit. La jeune fille est comparée au varan, c'est-à-dire qu'elle est patiente et qu'elle a toutes les qualités souhaitées chez une femme, calme studieuse, respectueuse.

4

Wanda ya yi nisa, ba ya jin kira

Wandà ya yi nīsà, bā yà jin kirà

//celui/qui/faire/loin//nég/entendre/appel//

Celui qui est loin n'entend pas quand on l'appelle.

(p. 32)

Ce proverbe est le premier à être introduit par les techniques ou formules habituelles d'introduction d'un proverbe. Il est précédé de : « *Masu iya magana na cewa* » « ceux qui savent parler disent ». Cette formule renforce la fonction déjà ouverte à l'occurrence précédente par les guillemets, en rendant le collage du proverbe encore plus visible. C'est toujours le narrateur qui parle et la référence à la culture patrimoniale est encore accentuée. On évoque ici le mauvais caractère et le comportement d'El Hadji. Sa propre mère qui vivait avec eux avant sa mort, le mettait toujours en garde, mais hélas comme disent les Hausa,

« il est déjà loin », il n'entend pas les appels de sa mère, c'est-à-dire ses conseils. C'est un acte très grave, car même si on est père de famille, on doit aussi écouter les conseils de ses parents.

Ces trois proverbes apparaissent dans la narration, pour commenter, argumenter et donner plus de poids aux propos de l'auteur.

5

Dama auren karuwa ai asara ne

Dāmā auren kàruwā ai àsārā nē

//pour sûr/mariage/prostituée/perte/c'est//

C'est une perte que de se marier avec une prostituée.

(p. 35)

Il s'agit ici d'une scène de dispute entre les deux épouses : Rabi, la première femme, émet le proverbe à l'égard de sa coépouse, en constatant que leur mari prend position pour cette dernière. Rabi continue à insulter sa coépouse en lui adressant un autre proverbe :

6

Kashin tsiya ai bai wuce na auren karuwa ba [...]

Kāshin tsìyā ai baî wucè na auren kàruwā

//malchance/nég/dépasser/celui/mariage/prostituée//

Malchance persistante équivaut à se marier avec une prostituée.

(p. 36)

Avec les occurrences 5 et 6 où l'emploi des proverbes est à nouveau à porter au crédit d'un personnage (toujours Rabi), apparaît une nouvelle valeur d'emploi de genre, très courante dans la vie quotidienne : le proverbe sert à l'insulte. Pour déprécier sa rivale, la première épouse lui dit deux proverbes que la culture

populaire utilise à propos du mariage avec une prostituée. En l'occurrence, c'est une façon pour l'énonciatrice de l'insulte, de donner plus de poids à sa position en mettant la culture patrimoniale de son côté.

7

Harshe da hakori ma akan sa a balantana mutum da mutum

Harshè dà hakōrī ma akàn sābà bālàntānā mùtùm dà mùtùm

//langue/et/dents/même/habitude/friction//à plus forte raison/homme/
et/homme//

Il y a friction entre la langue et la dent, à plus forte raison entre les hommes.

(p. 43)

Ce proverbe est utilisé pour justifier une étape de la narration après le discours de Rabi, après sa répudiation. Elle va d'abord chez son frère et lui demande de lui trouver une maison car elle ne veut pas vivre avec lui et sa famille, pour ne pas créer des tensions entre eux, d'où le sens du proverbe. C'est une façon pour elle de dire que la cohabitation sera très difficile, surtout si les deux familles ont chacune des enfants. On imagine qu'il lui sera difficile de vivre chez son frère avec ses dix enfants, sans mésentente, car même entre la langue et les dents il y a souvent friction, à plus forte raison entre les humains. Pour cette raison, elle préfère avoir sa propre maison. On retrouve une valeur d'emploi du proverbe proche des occurrences 1 et 2. Ce septième proverbe est à nouveau à porter au crédit d'un personnage, toujours le même, et sert à donner de l'autorité au point de vue exprimé qui est validé par une tradition communautaire.

8

Sai ta ga abin da ya ture wa buzu nadi

Sai tā gā abìn dà ya tūrè wa bŭzū nadī

//alors/elle/voir/chose//que/il/pousser/à/Touareg/turban//

Il faut qu'elle voie ce qui a fait tomber le turban du Touareg.

Ce proverbe apparaît dans la narration sans formule d'introduction. Il est cette fois le fait de l'instance énonciative représentée par le narrateur caché qui se sert de ce biais pour montrer la détermination de l'épouse répudiée à prendre en charge les problèmes de ses enfants. En effet, Rabi a pu avoir une maison en location, elle vend de la bouillie le matin et le repas le soir pour subvenir aux besoins de sa famille. Mais malgré tout, le souvenir et le mépris de son mari l'empêchent de s'épanouir correctement. Par la suite, elle bénéficie du soutien de sa famille et de ses enfants pour oublier son ex-mari. Elle se remet corps et âme au travail pour gagner sa vie à tel point que, quand l'un de ses enfants a un problème, elle fait tout pour y remédier, d'où le sens du proverbe : tout faire pour voir la cause et trouver par la suite une solution. C'est le narrateur caché qui parle, mais on peut aussi considérer qu'il y a un glissement énonciatif imperceptible et qui s'exprime ici au nom de la conscience même de Rabi.

9

To san inda dare ya yi maka

Tō san indà darè ya yi makà

//bon/sache/où/nuit/il/faire/à toi

Sache où la nuit te trouvera.

Ce proverbe est un conseil d'El Hadji Aboubacar, en forme de menace, qu'il donne à ses deux femmes qui n'arrêtent pas de se disputer. Il leur parle, il tente de les réconcilier, mais rien à faire, il a l'impression de ne pas avoir été entendu. Il en a assez et au moment de sortir le matin ^[4], il se retourne et leur lance le proverbe : que celle qui n'est pas d'accord avec lui n'à qu'à quitter sa maison. La personne doit chercher un lieu pour dormir avant la tombée du soleil. Comme tous les proverbes censés être dits par un personnage selon le pacte narratif, celui-ci fonctionne comme une illustration de la situation concomitante à l'acte énonciatif.

10

So hana ganin laifi

Sō hanà ganin lâifi

//aimer/empêche de/voir/faute

Aimer empêche de voir les défauts de l'autre.

(p. 79)

Ce proverbe est émis par Saudatu comme début de réponse à son futur mari. Elle le fait précéder de la formule traditionnelle d'émission d'un proverbe : *masu iya magana ke cewa*, « ceux qui savent parler disent ». El Aboubacar est plus vieux que Saudatu, il a déjà deux femmes, et quatre enfants, mais Saudatu l'aime, c'est tout. Quand on aime on ne voit ni les défauts ni les inconvénients qui sont ici le fait qu'El Hadji Aboubacar est plus âgé, et qu'il a déjà deux femmes. On retrouve ici un cas d'utilisation du proverbe dans la diégèse romanesque qui met en évidence son statut de collage hétérogène, dans le texte, avec la présence de la formule canonique d'introduction. L'énonciatrice supposée par le pacte narratif, Saudatu, a recours au proverbe pour valider son point de vue auprès d'un locuteur qui est censé avoir plus d'autorité qu'elle, à double titre, puisque c'est un homme et qu'il est plus âgé.

11

Shiri ya rage wa mai shiga rijiya ke nan

Shirī yā ragè wà maî shìga rijìyà kè nan

//préparatif/il/diminuer/à/celui/entrer/puits/donc//

Les préparatifs deviennent moindres pour celui qui s'apprête à entrer dans un puits.

(p. 80)

Pour entrer dans un puits il faut avoir le matériel nécessaire (sauf s'il s'agit d'un

accident ou d'un suicide, où l'on s'y jette sans de soucier de la suite). L'image est ici utilisée par El Hadj Aboubacar pour rassurer Rabi, la mère de Saudatu, qui se soucie du trousseau de mariage de sa fille, car le père ne veut rien lui donner. C'est une façon de lui faire savoir qu'il a tout prévu et qu'elle n'aura pratiquement rien à acheter. Une fois de plus, la romancière a mis un proverbe dans la bouche d'un de ses personnages pour montrer combien il est indice de culture quotidiennement utilisé dans les situations de la vie pratique.

12

Kaddara ta riga fata

Kàddarà tā rigā fātā

//destin/elle/prime/souhait//

Le destin prime sur le souhait.

(p. 82)

Le narrateur émet cet aphorisme en le faisant suivre de *da ake cewa* « lorsque qu'on dit que », qui est une autre formule servant à le désigner comme proverbe. À l'instar de ces personnages, en ayant recours aux proverbes, le narrateur se désigne lui aussi comme appartenant à l'univers de la culture patrimoniale dont il se sert pour commenter les épisodes de son récit. El Hadj Aboubacar réprimande sa femme Amina, en effet ; il lui interdit de sortir ^[5], mais elle ne l'écoute pas ; c'est ainsi qu'une dispute éclate entre eux. Les esprits s'échauffent, et c'est cette petite histoire qui sera la cause de leur divorce. C'est une façon pour l'auteur de commenter la cause très insignifiante du divorce d'El Hadji. Dans ce cas, on dit que c'est le destin qui l'a voulu.

13

Inda baki ya karkata to nan yau yakan zuba

Indà bākī ya karkātā tō nan yāu yakàn zubà

//où/bouche/il/pencher/alors/là/salive/habitude/verser//

Là où la bouche penche, c'est là que la salive a l'habitude de couler.

(p. 94)

L'introduction de ce proverbe dans la narration est à nouveau précédée de la formule *masu iya magana sun ce*, « ceux qui possèdent l'art de la parole ont dit » qui est une variante des formules précédentes. L'auteur veut montrer que les parents des futurs mariés vont dans le même sens que les mariés, comme la salive qui coule selon le mouvement de la bouche. La bouche, c'est les enfants (Saudatu et son futur époux) et la salive, c'est les parents qui vont dans le même sens.

La fonction narrative de l'introduction du proverbe dans le récit est à peu près la même que celle de l'occurrence précédente.

14

Barci barawo ne

Barcī bārāwò nè

//sommeil/voleur/c'est//

Le sommeil est un voleur.

(p. 115)

Cette maxime est introduite par *duk da masu iya magana kan ce* « malgré ce que les experts en parole ont l'habitude de dire ». Cette nouvelle valeur d'emploi, atypique par rapport aux précédentes est intéressante car c'est la première fois que l'auteur évoque une situation qui prend le contre-pied d'un proverbe connu. Chez les Hausa, on dit que le sommeil est comme un voleur parce qu'il vous prend souvent par surprise. Ici le récit prend le proverbe en défaut puisque Saudatu est en proie à l'insomnie (du fait des soucis de sa future condition). Ce nouveau type d'emploi est une façon de montrer à quel point le proverbe imprègne la culture puisqu'on s'y réfère non seulement dans le cas où il illustre une situation vécue, mais aussi lorsque cette situation vient le contredire. C'est dire qu'il est une référence permanente.

15

Mai daki ai shi ya san inda yake masa yoyyo

Mài dākī ai shi ya san indà yakø masà yòyyo

//possesseur/maison/lui/il/savoir/où/il/faire/à/lui/fuite//

C'est le propriétaire de la maison qui sait où il y a une fuite dans sa maison.

(p. 136)

El Hadji Aboubacar parle de sa femme Saudatu et de ses capacités à élever les enfants de ses coépouses qui ne sont plus là. La mère de El Hadji émet des doutes parce qu'elle trouve que cette dernière est trop jeune pour s'occuper des enfants. Mais El Hadji insiste sur le fait que sa femme pourra relever le défi, et le père de El Hadji qui se tient à l'écart émet le proverbe, pour dire à sa femme de laisser faire, car il sait ce dont Saudatu est capable. En effet, vivant avec elle, il connaît son caractère, et sait donc qu'elle pourra élever les enfants correctement même s'ils ne sont pas les siens. C'est à nouveau un proverbe à porter au crédit d'un personnage en rapport avec une situation concomitante à l'énonciation.

16

Komai lalacewar naka, naka ne

Kōmē lālâcêwar nakà nākà nē

//quelle que soit/panne/de toi//de toi/c'est//

Quel que soit le mauvais comportement du tien, il restera toujours tien.

(p. 142)

Ce proverbe est émis par le frère d'El Hadji Abdu, El Hadji Bello, pour démontrer l'attitude odieuse de ce dernier envers lui, lorsqu'il était riche. L'émission est précédée de la même formule : *masu iya magana na cewa*, « les experts en parole disent ». En effet, auparavant, El Hadji Abdu a chassé son frère de sa maison et lui a ordonné de ne plus y remettre les pieds. C'est pourtant ce même frère qui vient

le secourir pour l’emmener à l’hôpital, suite à sa perte de connaissance due à l’incendie et au vol de sa voiture. D’après le proverbe, le lien de sang est plus fort que tout autre. Le proverbe a ici la même valeur d’emploi narrative que dans l’occurrence précédente.

17

Allahu Akbar in ji mai kiran Sallah

Allahu àkbar in jī mài kiran sallà

//louange à Dieu/dit/celui/appel/prière//

Louange à Dieu dit celui qui fait l’appel à la prière.

(p. 149)

C’est Rabi qui émet le proverbe en apprenant ce qui vient d’arriver à El Hadji. Elle se sent soulagée, car il mérite ce qui lui est arrivé, justice lui est enfin rendue. Elle ne peut donc que remercier Dieu de ce malheur qui frappe son ancien mari. L’utilisation de proverbes pour commenter les situations du récit a toujours la même double fonction : montrer la culture orale des personnages et valider leur opinion.

18

Ba a canja wa tuwo suna

Bā’ā canjà wà tuwō sūnā

//nég/changer/à/tuwo/nom//

On ne changera pas le nom du *tuwo* ^[6].

(p. 152)

Rabi vient voir sa fille pour qu’elle vienne en aide à son père, mais Saudatu refuse en pensant à tout le mal que celui-ci leur a fait. Pour la mère, là n’est pas la question, car c’est son père et rien ne peut le changer, comme on ne peut pas

changer le nom du *tuwo*. Pour illustrer ses propos, la mère de Saudatu émet le proverbe en lui indiquant qu'elle ne pourra jamais changer de père, quoi qu'il ait fait. Elle doit l'aider à s'en sortir.

19

Ba shi ga tsuntsun, ba shi ga tarko

Bā shī gā tsuntsū Bā shī gā tarkò

//nég/lui/avec/oiseau//nég/lui/avec/piège//

Il n'a pas l'oiseau, il n'a pas le piège.

(p. 161)

Le proverbe est cette fois à porter au crédit du narrateur caché pour illustrer la situation dans laquelle se trouve un de ses personnages. El Hadji Abdu est venu lui-même pour supplier Rabi de retourner chez lui, elle refuse et le laisse debout dehors. Leur fils aîné vient à son tour et passe sans s'arrêter pour écouter ce qu'il veut lui dire, il reste planté devant la maison, à se parler tout seul comme un fou. Utiliser le proverbe dans ce contexte est une façon de montrer qu'El Hadji a tout perdu. L'utilisation d'un énoncé de sagesse populaire en la circonstance est une façon de valider le châtement qu'il subit.

20

Alhaki kuykuyo ne

(p. 167)

Le proverbe entier est formulé ainsi :

Alhaki kuykuyo ne, mai shi ya kan bi

Àlhakī kuykuyò nē, màì shī ya kàn bī

//responsabilité/chiot/c'est//possesseur/lui/il/habitude/suivre//

La responsabilité est comme un chiot, elle ne suit que son maître.

La famille d'El Hadji Abdu va le voir à l'hôpital ; il ne s'attend pas à cette visite, à cause du comportement qu'il a eu envers elle. El Hadji invite les visiteurs à s'asseoir, il ne peut plus retenir ses larmes, il se met à sangloter. Son ex-femme Rabi le réprimande tout en lui disant qu'il ne doit pas montrer ses larmes devant ses enfants et surtout devant son gendre. Son fils aîné s'approche de lui et lui demande de se calmer pour ne pas aggraver son état. À cela, El Hadji répond : « Je suis obligé de pleurer, je suis responsable de tout ce qui m'arrive, j'ai manqué à mes responsabilités envers vous », et il émet le proverbe.

Ce dernier proverbe du roman lui sert aussi de titre. Notons qu'à plusieurs reprises, c'est la première moitié du proverbe seulement qui est donnée, laissant ainsi au lecteur le soin de le compléter, soit directement en lisant le titre s'il le connaît d'avance, ou après la lecture du roman, c'est à dire en restituant lui-même le titre entier en fonction de ce qu'il aura retenu de sa lecture. Cette stratégie établit une relation de complicité entre le narrateur et le narrataire, puisque l'énoncé de la première partie du proverbe fonctionne comme un embrayeur que le lecteur, censé partager la même culture (n'oublions pas que le roman est écrit en hausa) est amené à compléter.

Cette étude de l'utilisation du proverbe dans le roman en langue hausa à partir de l'exemple de l'ouvrage de Yakubu Ramat Balaraba nous permet de tirer un certain nombre d'enseignements sur ce procédé narratif.

D'abord, au plan quantitatif, on constatera que c'est une stratégie largement utilisée. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une simple recherche de couleur locale, ni même d'une visée identitaire destinée à marquer le roman comme hausa. En effet, dans la mesure où le récit est déjà écrit dans cette langue, à la différence des romans africains rédigés dans des langues européennes, il n'a pas besoin de tels collages pour se donner à lire comme produit culturel hausa. La fonction des proverbes dans le roman n'est donc pas ici, de marquer simplement d'un sceau identitaire, mais plutôt de mettre en lumière le fonctionnement culturel de ce genre de discours dans la culture orale hausa.

En mettant beaucoup de proverbes dans la bouche de personnages dans des

situations de la vie quotidienne pour commenter ou justifier des comportements, l'auteur montre à quel point ce genre oral est intégré dans la mentalité des usagers qui l'utilisent à tout propos pour donner à leur discours la validation d'une caution communautaire. Tantôt, ces proverbes sont totalement fondus dans leurs propos et rien n'indique qu'il s'agit de proverbes, sinon éventuellement le caractère « formulaire » de la séquence. Cette technique crée une relation de connivence entre narrateur et narrataire qui ne pourra identifier la séquence énonciative comme un proverbe que dans la mesure où il partage la culture du narrateur. Cette relation de connivence est encore accentuée par le fait que, souvent, le proverbe n'est donné que dans sa première partie à charge au lecteur de le reconstituer dans son entier, ce qui sera un indice de sa maîtrise de cette culture qu'il est censé lui aussi connaître puisqu'il lit le hausa.

Tantôt, au contraire, ces proverbes sont marqués comme corps étrangers au discours des personnages soit par des guillemets, soit – plus explicitement encore – par une des formules canoniques d'introduction au genre (« ceux qui savent parler ont dit... etc. »), ce qui est une façon de rappeler la valeur culturelle et patrimoniale de tels énoncés. L'auteur a recherché un équilibre entre ces deux stratégies, celle de l'amalgame, qui rappelle l'intégration totale du proverbe à la vie quotidienne des gens, et celle du collage hétérogène qui, désignant explicitement l'énoncé comme un genre canonique de la culture orale, insiste sur sa valeur culturelle et patrimoniale.

Le recours au proverbe dans le discours des personnages révèle aussi une fonction indicielle importante dans la structure narrative du roman. On remarque en effet que tous les personnages n'utilisent pas le proverbe au même degré. Il est surtout le fait de personnages hautement positifs, comme Rabi ou Saudatu, ce qui les connote comme des personnages cultivés et de grande valeur morale, ayant un comportement conforme aux valeurs établies. En revanche, les personnages négatifs comme El Hadj Abdu ou la prostituée qu'il a prise comme seconde épouse n'ont jamais ou guère recours aux proverbes, ce qui les désigne comme des personnes incultes n'ayant pas correctement intégré les valeurs de la société. Ce n'est qu'au moment de la prise de conscience de son indignité et de sa rédemption finale, qu'El Hadj Abdu dira enfin ce proverbe : « La responsabilité est comme un chiot, elle ne suit que son maître ». Ce recours au proverbe est ici une façon de montrer symboliquement la réintégration du personnage dans

l'univers des « honnêtes gens ».

Mais, parfois, nous avons vu que le proverbe était également le fait du narrateur caché qui se fait ainsi identifier lui aussi comme une personne de culture hausa. On aura remarqué que, la plupart du temps, l'occurrence de ces emplois correspond à des moments stratégiques de la narration : titre du roman, têtes de chapitres, étapes clés de l'intrigue. C'est une façon d'estampiller le roman comme produit culturel valorisé.

Ce bref tour d'horizon des techniques d'utilisation d'un genre oral particulier, en l'occurrence le proverbe, dans le texte d'un roman spécifique, aura montré que les références à la littérature orale dans les œuvres littéraires écrites vont bien au-delà de la simple revendication identitaire. Elles obéissent à des motivations complexes, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres écrites dans une langue africaine.

Bibliographie

ALI S., (200), *Le Proverbe hausa : forme et sens*, Thèse de 3^e cycle, Paris, INALCO.

ALI S., (2004), « L'exemple du proverbe hausa dans l'écriture contemporaine », in A.-M. DAUPHIN-TINTURIER, J. DERIVE (éd.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, CD ROM, p. 975-984 et en traduction anglaise p. 1 117-1 124.

ALI S., (2005), « Le proverbe hausa : aspects sémantiques », in U. BAUMGARDT, A. BOUNFOUR (éd.), *Le Proverbe en Afrique : forme, fonction et sens*, Paris, L'Harmattan, p. 69-84.

BAUMGARDT U., (2000), *Une conteuse peule et son répertoire. Goggo Addi de Garoua, Cameroun*, Paris, Karthala.

BERTONCINI E., (2005), « Le proverbe dans la littérature swahili moderne », U. BAUMGARDT, A. BOUNFOUR (éd.), *Le Proverbe en Afrique : forme, fonction et sens*, Paris, L'Harmattan, p. 13-35.

EASTMAN C., (1972), « The proverb in modern written Swahili literature », in R. DORSON (éd.), *African Folklore*, Bloomington / London, Indiana University Press, p.

193-210.

GREENE K., (1966), *Hausa ba dabo ba*. Ibadan, Oxford University Press, xv + 84 p.

NICOLAS G., (1975), Dynamique sociale et appréhension du monde au sein d'une société hausa, Paris, Institut d'Ethnologie, p. 66.

Notes du chapitre

[*] ↑ Université de Niamey.

[**] ↑ Université de Savoie/LLACAN.

[1] ↑ Phonologiquement, le hausa possède dix voyelles : phonétiquement ce sont cinq voyelles, chacune pouvant être brève ou longue (notée par un macron suscrit). Le hausa possède trois tons : un ton haut (que nous ne marquons pas) et un ton bas (noté par un accent grave), plus un ton modulé (noté par un accent circonflexe) résultant de la succession d'un ton haut et d'un ton bas dans la même syllabe.

[2] ↑ Roman publié en 1990 à Kano : *Raina Kama* (Gaskiya Corporation).

[3] ↑ Le texte est écrit en hausa standard, noté HS ; il s'agit de la convention d'écriture qui est adoptée, basée d'après le hausa de Kano, qui ne note pas les tons ni les longueurs vocaliques.

[4] ↑ Traditionnellement, les hommes sortent le matin pour aller travailler et ne reviennent à la maison que le soir.

[5] ↑ Dans la société Hausa, la femme ne peut sortir sans l'autorisation de son mari.

[6] ↑ Pâte compacte à base de mil, de riz ou d'une autre céréale généralement consommée avec de la sauce.

5. Roman peul et oralité

Mélanie Bourlet 

Que se passe-t-il dès lors que dans une culture majoritairement dominée par l'oralité d'un point de vue littéraire, arrive le roman ? C'est en substance la situation que j'ai été amenée à décrire dans le cadre de ma thèse soutenue à l'INALCO en décembre 2009 sur l'émergence d'une littérature moderne écrite en peul, notamment en *pulaar*, la variante occidentale du peul parlée au Sénégal et en Mauritanie.

Très vite, cette question du rapport de l'écriture à l'oralité est apparue comme un axe de recherche incontournable pour saisir et comprendre le dynamisme de cette littérature émergente. Cette dernière compte actuellement une soixantaine de titres, et se développe aussi bien en Afrique qu'en Europe depuis la fin des années 60 surtout, alors même que cette langue – le peul – qui est présente dans une quinzaine d'États africains, des rives du fleuve Sénégal à celles du Nil Bleu au Soudan, n'est langue officielle dans aucun de ces pays – francophones pour la plupart – et n'est langue d'enseignement qu'au niveau du primaire dans certains d'entre eux. Il s'agissait de rendre compte de ce paradoxe évident entre d'une part une certaine fragilité institutionnelle qui rend cette littérature presque imperceptible, et d'autre part la manière dont la littérature était vécue de l'intérieur, avec toujours beaucoup d'intensité. Et l'un des éléments constitutifs de cette intensité, de cette dimension affective, du livre littéraire en *pulaar*, me semble-t-il, c'est justement sa puissance d'accroche : sa forte *connectivité*.

En géographie, la connectivité d'un lieu, c'est sa capacité à relier d'autres lieux. On pourrait la définir ici comme la capacité de cette création littéraire *pulaar* moderne, d'une part à relier d'autres systèmes littéraires, à constituer un espace d'interconnexion, à faire « rhizome » pour reprendre la célèbre métaphore végétale du philosophe Gilles Deleuze, et d'autre part à toucher, entrer en contact avec son destinataire. Cette perspective synchronique qui met l'accent sur le caractère dynamique de la création littéraire, place en son cœur une question

essentielle en littérature : celle de la communication.

C'est la raison pour laquelle dans mon travail de recherche j'ai été particulièrement sensible à cette idée avancée par Ursula Baumgardt, selon laquelle il existerait en Afrique un « hypersystème » constitué de la coexistence de systèmes littéraires définis du point de vue de deux critères : la langue et le mode de communication. Cette conception de la littérature africaine a le mérite de mettre l'accent sur la dimension vivante de la littérature, sur les phénomènes d'intertextualité, car implicitement est suggérée à travers la coexistence de ces systèmes littéraires, l'éventualité d'une migration d'éléments textuels d'un système à un autre, mais surtout celle d'une spécificité de la communication littéraire selon la langue – africaine ou européenne – et le mode de communication – oral ou écrit – choisi. Dans quelle mesure ces situations de communication spécifiques interagissent-elles avec les textes produits ? C'est dans le cadre de ce questionnement plus général que se situe cette présentation sur la connectivité du roman en peul, dans son rapport à l'oralité.

1 - Désir de performativité et puissance réflexive des textes

Mon hypothèse est que la présence de la littérature orale dans l'écriture en peul va permettre cette puissance d'accroche, cette connectivité. En d'autres termes, l'oralité ne serait absolument pas un moyen d'africaniser l'écriture ou de revendiquer une africanité – ce qui n'a plus lieu d'être lorsqu'on écrit dans une langue africaine –, mais bien plutôt un ensemble de ressources stylistiques, thématiques, narratives à la disposition de l'écrivain, lui permettant de donner de la profondeur au texte, de créer de « l'épaisseur lettrée » pour reprendre la formule de Judith Schlanger (2008), afin véritablement de « capter » le lecteur, de l'accrocher, de contribuer à créer un sentiment d'appartenance, de se rapprocher toujours davantage de ce destinataire privilégié qu'est le lecteur *pulaar*.

Ces écrivains semblent pris dans une sorte de pari impossible : combler le vide de la distance spatio-temporelle induite par la scripturalité, qui sépare écrivain et

destinataire, « habiter la distance » en tentant de faire de l'écriture une véritable performance, au sens où les spécialistes de littérature orale l'entendent, c'est-à-dire « une situation d'énonciation spécifique réunissant énonciateur et destinataire dans un cadre spatio-temporel unique » (U. Baumgardt, 2008 : 52). Bien entendu, ceci ne peut être qu'une gageure, une utopie et *de facto* une illusion. Cependant, ce désir de performativité par le prisme de l'écriture en *pulaar* nous révèle combien est grand ce besoin chez ces écrivains de communiquer dans sa propre langue et avec les siens. Il les place surtout devant un défi esthétique majeur : faire de l'écriture une parole vivante, « faire entendre l'écriture » (François Paré).

C'est cette contradiction apparente que tentent de résoudre les écrivains entre, d'une part un besoin d'expérimenter ce médium qu'est l'écrit et cette forme nouvelle qu'est le roman, et d'autre part, ce désir d'emprise immédiate du langage sur le destinataire, que va permettre notamment la convocation de cette imposante masse littéraire orale qui les environne.

Le roman, par sa capacité à condenser en son sein une multiplicité de discours, va permettre une expression littéraire originale, inédite jusqu'alors dans la littérature *pulaar*. De fait, le roman peul est résolument tourné vers l'avenir. Il apparaît comme « un espace du milieu », seul à même de prendre en charge la complexité de l'évolution contemporaine de la société en proie à une remise en cause totale de ses valeurs, de ses traditions dans un monde en perpétuel évolution. « Il faut que les gens prennent conscience que le monde a changé. *Aduna ko duleendu, alaa to darii*, le monde est un tourbillon, il n'a nul part où se poser ». C'est en ces termes que Mammadu Abdul Sek, le romancier peul le plus prolifique, explique son désir d'écrire des romans en *pulaar*. Il s'agit pour lui de saisir les mouvements qui traversent sa société, afin de montrer à son destinataire qu'autre chose est possible, à partir du moment où l'individu pris dans ce « tourbillon » de la vie prend le temps de s'interroger sur le fonctionnement de sa propre société, et d'impulser à son niveau les changements qui s'imposent. C'est la raison pour laquelle il me semble que le roman a à voir avec l'avenir. Le roman en *pulaar* porte en lui un espoir, celui d'inciter son destinataire à réfléchir sur ce qu'il *peut* advenir.

La performativité du roman est donc étroitement corrélée à sa puissance de réflexion, entendue ici dans sa double acception : rayonnement et méditation.

Chaque roman est vécu comme un moment d'une rare intensité, pas seulement parce le livre littéraire en *pulaar* est rare, *a fortiori* le roman synonyme de modernité, et preuve concrète de l'avenir de la langue ; mais également parce que les sujets abordés dans ces romans touchent de près le lecteur ; et enfin surtout, parce que la manière dont ils sont écrits les interpellent et les inscrivent directement dans l'histoire racontée. Les romans *pulaar* ne laissent jamais indifférents leur lecteur. Ils ambitionnent de créer chaque fois une émotion, d'être chaque fois un événement, presque une performance, en suscitant tour à tour le rire, la tristesse ou les pleurs. Et c'est à mon avis, essentiellement pour cette raison que la littérature orale est convoquée : elle va permettre de créer ce lien, cette complicité entre le texte et le destinataire et favorisera ainsi la réflexivité du message. C'est donc précisément parce que ces écrivains sauront jouer avec subtilité de toute cette imposante littérature orale qui les environne, qu'ils parviendront à renouveler l'expression littéraire, le langage, et à susciter un fort sentiment d'adhésion à leur projet d'impulser un changement dans la société. Ce n'est probablement pas un hasard si les écrivains les plus lus et les plus appréciés sont aussi de fins connaisseurs reconnus de la littérature orale *pulaar*.

Cela ne signifie pas pour autant qu'un lecteur étranger à la culture mais qui lit le *pulaar* – comme ce fut mon cas – ne se sentira pas touché par ces écritures. Mais ce que le fait d'avoir baigné dans la littérature orale apporte, c'est cette possibilité de se sentir immédiatement aspiré, happé par l'écriture, saisi par l'émotion, de vivre une expérience unique où l'écriture s'anime, entre en résonance, et recouvre une dimension sonore. La littérature orale agit alors dans le roman peul comme un puissant intertexte, à des fins à la fois performative et réflexive.

2 - L'exemple de *Ndikkiri joom moolo*

Afin d'illustrer mes propos, je m'appuierai sur l'exemple du roman *Ndikkiri joom moolo* [Ndikkiri le guitariste] de Yero Doorro Diallo publié une première fois en 1981 au Caire en Égypte, considéré comme le premier roman peul. C'est aussi le roman le plus populaire et le plus connu du monde peul. C'est un texte

particulièrement drôle qui relate les aventures burlesques du Peul Hammadi, dont le destin est de devenir berger, mais qui au terme d'un parcours semé de rencontres hasardeuses, deviendra finalement marabout grâce à sa passion et à son talent incomparable pour la chanson. Hammadi, le Peul noble, est un jeune homme insolent, irresponsable, capricieux, lâche et amoral. Il déteste le métier de berger. Une seule chose l'intéresse : chanter. C'est un véritable virtuose de la parole. Or, le métier de chanteur étant réservé aux griots, sa passion et son rêve sont déshonorants pour sa famille. Hammadi, le Peul veut faire le métier de ceux qui jadis, célébraient les siens sur les champs de bataille. Après la mort de son père, Hammadi vit enfin sa passion au grand jour, il devient un griot reconnu et convoité. Au sommet de sa gloire artistique, Hammadi, convaincu de sa puissance, demande la main d'une fille de notables. Mais il est éconduit. Humilié et furieux, Hammadi se venge en composant des chansons calomniant et ruinant la réputation de la famille de la jeune femme. Dès lors, le jeune homme est contraint de fuir, recherché activement, car sa tête est mise à prix. Il erre de village en village, trouve refuge dans la forêt auprès d'un vieux marabout qui lui enseigne le Coran et les chansons soufies durant trois ans. Hammadi devient alors prêcheur, vivant de ses sermons, qui ne laissent jamais indifférents leurs auditeurs. Le jour où le roi qui l'a condamné à mort s'éteint, Hammadi retourne dans son village natal et devient marabout.

Ce petit roman sera vécu comme un grand événement au moment de sa parution. L'analyse présentée dans ma thèse a cherché à rendre compte de l'énergie comique dégagée par ce roman et maintes fois soulignée par les lecteurs. Il est apparu clairement que la puissance d'accroche de ce texte, sa connectivité, résidait surtout dans la représentation du pouvoir de la parole, dans les jeux de rapprochement et d'écart par rapport à la littérature orale peule, qui va permettre à terme l'avènement d'un nouveau type de héros dans la littérature *pulaar*. Et c'est justement tout ce fonds littéraire oral dont se joue l'écriture qui va permettre de tisser une toile d'intertextes que seul un lecteur ayant baigné dans cette culture peut entièrement décrypter.

À bien des égards, Hammadi est une parodie du héros épique le roman tourne en dérision le modèle de l'épopée peule. Hammadi est un anti-héros peul. Il ébranle fortement l'image archétypale du Peul incarnée par les grands héros épiques, représentant de cette fameuse *pulaaku* – cette « manière d'être Peul », une

idéologie fondée sur le courage, le stoïcisme, la pudeur, la réserve, la discrétion, etc. La comparaison avec le modèle idéologique (*pulaaku*) véhiculé par les épopées n'est pas fortuite. La *pulaaku* est inscrite dans le roman, bien qu'elle ne soit jamais évoquée explicitement. Et les héros épiques, par voie de conséquence, sont les référents, les comparants implicites. Toute la narration se construit donc en référence inversée à l'épopée peule célèbre de Silâmaka et Poullôri dont elle reprend des thèmes, des motifs (par exemple le suicide du héros) qui sont autant de clins d'œil au modèle. Cependant, l'effet comique de cette parodie épique ne peut pleinement fonctionner que si le lecteur reconnaît implicitement à la fois le modèle littéraire auquel le texte fait référence – en l'occurrence l'épopée peule et ses héros prestigieux – et l'idéologie qu'elle véhicule (la *pulaaku*). Et c'est précisément cet écart entre une norme idéale – connue du lecteur *pulaar*, supposée par le lecteur non-*pulaar* – à la fois absente et présente, et le comportement de Hammadi, qui rend le personnage burlesque et les aventures de ce dernier irrésistiblement drôles pour le lecteur. Si le héros épique est l'incarnation archétypale de la *pulaaku*, Hammadi est quant à lui l'incarnation exemplaire de l'anti-*pulaaku*. Les aventures de Hammadi mettent en scène ces manquements au code de l'honneur peul. Et c'est leur nature scandaleuse et inconvenante qui fait rire. Hammadi réduit à néant l'image archétypale du Peul, désacralise les idoles. Il est la bassesse incarnée. Il s'avère au final bien plus humain, bien plus proche du lecteur que ne peut l'être le héros épique.

Ensuite, les aventures de Hammadi constituent autant de mises en scène du pouvoir de la parole, domaine où se manifeste l'évidente supériorité du héros. A la différence du héros épique, Hammadi déteste les armes. Il les craint et les fuit. Cependant, il possède une « arme » redoutable : la parole. Il la manipule avec adresse et légèreté, sans toujours prendre la pleine mesure de ses effets. Car la parole n'est pas seulement un don chez lui, c'est aussi une vocation, le lieu de sa réalisation individuelle. Porté par sa nature et son rêve – devenir chanteur-musicien – Hammadi remet en cause, sans même le faire exprès, le fonctionnement de sa propre société. Il transgresse l'ordre social en s'adonnant à la chanson et à la musique. C'est un héros malgré lui. Cette idée que la parole est puissante et peut bouleverser l'ordre social sous-tend l'ensemble du roman. Au comportement incongru du héros, s'ajoute donc le pouvoir de sa parole. Le plaisir du texte – son énergie – est donc surtout à rechercher dans cette mise en écriture de la parole : le piquant des parties dialoguées, l'évanescence des petits contes

comiques, la spontanéité des répliques de Hammadi, le ton parfois épique de ses déclarations, ou satirique de ses chansons, l'insolence de ses jeux de mots savoureux, sa maîtrise de la langue pour flatter, critiquer, sermonner ou émouvoir. C'est précisément la coexistence du poème (profane ou religieux), du conte, de l'épopée, des jeux de langage traditionnels, cet agrégat de tonalités au sein du roman qui émerveillent autant qu'ils font rire le lecteur.

Enfin, les aventures de Hammadi ne sont pas seulement des illustrations de ses antiquités peules ou encore des mises en scène de la puissance de sa parole. Son parcours hasardeux est également une non-quête héroïque qui débouche sur la métamorphose du héros. À partir du moment où Hammadi se venge – par la calomnie – du refus insultant de la famille de la jeune femme qui n'a pas voulu de lui comme mari, il s'empresse de quitter son village de peur d'avoir à subir les foudres du frère de la jeune femme. Sa couardise l'oblige à fuir. Et son errance débouche sur sa métamorphose. De bouffon, amuseur public et farceur, Hammadi devient marabout. Le voyage a donc un sens initiatique dans ce roman, l'on découvre à partir de la structure épisodique et du schéma narratif du texte, comparable à celui du conte initiatique en peul.

Une telle analyse permet de comprendre le caractère révolutionnaire de ce texte au moment de sa parution. Un nouveau genre et un nouveau type de héros sont nés au sein de la littérature peule, jusqu'ici soit orale, soit écrite par de graves marabouts. Le comportement du héros ne commande plus sa destinée. C'est là une différence fondamentale avec l'épopée et le conte. En effet, bien que dotés d'antiquités peules, Hammadi réussit sa quête individuelle et retourne victorieux dans son village. L'humour corrosif, la dimension subversive du texte viennent du comportement irrévérencieux du héros qui ne respecte aucune des règles du savoir-vivre peul. Et la force de cette réussite personnelle est servie par un schéma narratif comparable à celui du conte initiatique, comme si la littérature orale venait confirmer l'avènement de ce nouveau héros, de ce nouveau genre qu'est le roman. La place accordée à la parole dans le roman – Hammadi est l'incarnation du grand diseur *pulaar*, redouté pour sa liberté de parole (l'*almuudo ngaay*, une véritable institution vivante au Foûta Tôro) – montre surtout que les mots ont le pouvoir de créer une société nouvelle.

Il serait donc illusoire de croire que l'émergence du roman en peul implique une rupture avec la littérature orale. Il y a un hiatus évident entre la réalité des textes

et le désir revendiqué de façon certes marginale mais bien réelle de la part de certains auteurs et éditeurs de faire émerger une « vraie » création littéraire moderne, qui serait totalement désolidarisée de la littérature orale (dans une perspective européenne, où la culture orale est infériorisée par rapport à la culture écrite. L'émergence du roman est tout à fait révélatrice de ce paradoxe : les débats, les discours qui peuvent apparaître autour du roman, de sa terminologie, se font l'écho de ce rapport problématique à la littérature orale. *Ndikkiri joom moolo* portait au moment de sa première édition le titre de *Daarol Ndikkiri joom moolo*, qu'on peut traduire par *l'Histoire de Ndikkiri le guitariste*. Au moment de la seconde édition, l'éditeur a suggéré à l'auteur de retirer le mot *Daarol* qui, dans la littérature orale *pulaar* désigne l'épopée. Cette trop grande proximité avec la littérature orale ne semblait alors pas compatible avec le projet de cette petite structure éditoriale : comme si l'avènement d'une littérature écrite en *pulaar* devait aller de pair avec une prise de distance vis-à-vis de la littérature orale *pulaar*. Il y a derrière cela une question idéologique, il me semble, qui concerne le jugement de valeur inconscient porté sur la littérature orale, quoique ces personnes s'en défendent catégoriquement. Prouver que la langue *pulaar* a une valeur littéraire à l'écrit, c'est gommer toute référence à la littérature orale. Il en va de la reconnaissance de cette production écrite comme « littérature » par autrui (dont on a toutes les raisons de penser qu'il s'agit des Européens). Mais les textes littéraires en *pulaar* montrent qu'une telle position est tout simplement intenable.

Ce que la littérature écrite *pulaar* révèle surtout, c'est que la littérature orale agit au niveau de l'écriture comme une mémoire lettrée active, de laquelle va naître l'événement, le renouvellement du langage, pour paraphraser Judith Schlanger (2008). Nul besoin d'avoir lu les classiques de la littérature européenne pour être un bon écrivain *pulaar* et pour innover. Il y a dans la littérature orale une telle richesse de genres littéraires, de techniques stylistiques, de formules imagées qu'elle ouvre à l'écriture tout un champ de possibilités, de détournements et de réagencement des discours, en somme d'innovations littéraires.

Bibliographie

- BARBER K. et FURNISS G., (2006), « African-language writing », *Research in African Literatures* 37 (3).
- BAUMGARDT U., (2002), *Littératures africaines : langue, mode de communication et représentations identitaires*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, INALCO, 93 p.
- BELMONT N. et PRIVAT J.-M., (2005), Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences, des *Cahiers de littérature orale* 56, p. 282.
- BELMONT N. et PRIVAT J.-M., (2007), Le livre parle. L'écrit dans la tradition orale, *Cahiers de littérature orale* 62, p. 204.
- BOURLET M., 2009, L'Émergence d'une littérature écrite dans une langue africaine. Le cas du pulaar (Sénégal, Mauritanie), *Thèse*, dirigée par Ursula Baumgardt, Paris INALCO, 423 p.
- DELEUZE G. et GUATTARI, F., (2006), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 645 p. (1^{ère} éd. : 1980).
- DERIVE J., (2005), « Imitation et transgression. De quelques relations entre littérature orale et littérature écrite en Occident et en Afrique », *Cahiers de littérature orale* 56, p. 175-201.
- DERIVE J., (2006), L'approche critique des littératures en langues africaines, *Notre Librairie* 160, « La critique littéraire », p. 28-34.
- JALLO Y. D., (2004), *Ndikkiri joom moolo*, Dakar, ARED, 246 p. (1^{re} éd. 1981).
- ONG W. J., (1982), *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, Londres, New York, Methuen.
- PARÉ F., (1994), *Les Littératures de l'exigüité*, Ottawa, Le Nordir, 75 p.
- PARÉ F., (2003), *La Distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 277 p.
- SCHLANGER J., (2008), *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, 192 p.
- SECK M. A., (2003), *Nganygu gi li* [L'Amour-Haine], Paris, Binndi e Jannde, 200 p.
- ZUMTHOR P., (1987), *La Lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 347 p.

Notes du chapitre

[*] ↑ INALCO/LLACAN.

Le cas de la poésie francophone

6. Configurations et fonctionnements de l'oralité dans *D.E.J.A V.U* de Noël X Ebony

N'guettia Martin Kouadio ^[*]

Selon Jean Servais Bakyono, l'œuvre poétique d'Ebony est « une geste qui renoue avec la tradition orale africaine enrichie des apports de la civilisation occidentale ». Si l'oralité passe pour être une notion que de nombreux critiques rattachent souvent à la littérature africaine, il apparaît que d'un critique à l'autre, cette notion est susceptible de recouvrir plusieurs réalités. La plupart des chercheurs en littérature orale qui y travaillent, l'abordent surtout sous l'angle des traits caractéristiques du style oral. Chez Henri Meschonnic, par exemple, elle est générée par ce qu'il nomme « la superlativation » rythmique et prosodique du texte. Zadi Zaourou l'objective à partir des vocables de « fonction rythmique », « agent rythmique » et « fonction initiatique ». Engelbert Mveng la conceptualise en termes de « rythme ondulatoire ». Pour Jean Cauvin ^[1], elle est définie par ce qu'il nomme les rythmes « immédiat » et « profond ».

Eu égard à la nature polysémique du mot « oralité », il nous appartient de comprendre comment « cette geste » d'Ebony est assimilable aux textes issus de la tradition orale africaine. En d'autres termes, nous essaierons de mettre en évidence les manifestations structurelles de l'oralité dans les poèmes d'Ebony.

1 - Du style oral au style formulaire dans *D.E.J.A V.U*

Le recueil poétique *D.E.J.A. V.U.* donne l'impression de privilégier l'oralité dans son double sens de parlé et de mode de civilisation. Or, le parlé est l'une des manifestations premières de l'oralité. En outre, cette forme d'oralité se trouve être renforcée par celle d'essence culturelle. La formule en est l'une de ses

manifestations les plus courantes. Chez Noël X Ébony, le poème s'enracine dans un mode performatif. C'est pourquoi tout son recueil réfute les lettres majuscules pour ne privilégier que les minuscules. La dynamique de la reprise des mêmes mots, la répétition de certaines structures proches des formules ou s'apparentant à des refrains se retrouvent de manière récurrente dans son œuvre. On en déduit que l'écriture d'Ébony est une mise en oralité de l'écriture ou une écriture qui emprunte à l'oralité les moyens de sa configuration. D'un autre point de vue, cette impression d'*oralisation* dépasse les contraintes que requiert la « mise en bouche » du texte. À l'oralité performative, conçue comme « déclamation » d'une parole, succède celle dont les caractéristiques fondamentales relèvent de structures plus élaborées : il s'agit du style formulaire dont le fonctionnement place le poème dans la lignée des œuvres de tradition orale.

Qu'entendons-nous par « écriture formulaire » ? Elle est la forme de représentation de l'oralité perçue comme phénomène de culture et non pas seulement comme manifestation performative de l'œuvre dite à l'oral. À cet égard, l'écriture formulaire, plus subtile dans ses configurations stylistiques, fait appel à la mémoire :

En outre, l'oralité entendue comme mode de culture tend à donner aux discours qu'elle retient dans son patrimoine des propriétés morphologiques et stylistiques particulières. Et cela pas seulement parce que l'expression orale est différente de l'expression écrite. Certes, beaucoup de linguistes ont souligné que l'oral s'accommodait mieux des répétitions que l'écrit, qu'il tendait à préférer la parataxe là où l'écrit privilégiait l'hypotaxe etc. Cela est vrai pour tout énoncé parlé, quel que soit le type de culture d'où il est issu. Mais les énoncés de tradition orale, ceux que la communauté cherche à retenir, ont, outre cela, des particularités qui tiennent à l'exigence de leur mémorisation, puisque c'est le seul moyen de les conserver. Ils doivent avoir des propriétés qui les rendent facilement mémorisables. [...] C'est ce que, depuis Milman Parry et ses travaux sur Homère, on appelle le « style formulaire » qui consiste à multiplier dans l'énoncé les tournures symétriques, fondées sur des parallélismes, des chiasmes, des reprises d'ordre sémantique, syntaxique ou phonétique. Il s'agit là d'une caractéristique de l'oralité vue non seulement comme mode parlé mais comme mode culturel ^[2].

Nous essayerons de montrer les manifestations de ce type d'oralité ainsi que son

fonctionnement dans la mesure où des auteurs ayant fait leurs classes à l'école occidentale, à l'instar de Noël Ébony, s'en inspirent parfois dans leurs créations.

2 - Le fonctionnement du style formulaire dans *D.E.J.A V.U*

2.1 - La pertinence du style formulaire dans « Portrait des siècles meurtris »

Le poème « Portrait des siècles meurtris » manifeste le style formulaire. Cependant, ses structures sont moins abouties que celles qui se manifestent dans « Récit de voyage » et « Carnet de la nuit vive ». Quelques vers montrent malgré tout qu'il n'est pas totalement absent de l'œuvre. Nous le constatons aux pages 52 à 54 :

Nous
tempêtes anonymes
évadés des poubelles de l'histoire // ^[3]
chargées de tous les rires
de toutes les lumières
nous réclamons //
l'écho de notre voix.

(« Portrait des siècles meurtris », p. 52-54)

Cette formule est reprise à l'identique aux pages 74 à 76. Cependant, à la page 73, deux de ses variantes apparaissent clairement en ces termes :

nous
tempêtes anonymes
les grilles de la nuit se sont refermées
apportons la paix majestueuse
d'une vie de rire sans

fin.

(« Portrait des siècles meurtris », p. 73)

Bien que quantitativement limitées, les variantes de la formule primordiale évoquent tout de même la présence d'un schème formulaire. Ces différentes formules concentrent toutes les aspirations du poète. La formule devient, dans ces conditions, le *leitmotiv* sur lequel les constituants de la forme et du sens sont construits.

2.2 - De la répétition à la formule dans « Récit de voyage »

Le poème « Récit de voyage » est orienté vers l'évocation du souvenir du poète. La vie tumultueuse menée avec les femmes aimées, qu'elles s'appellent Hanissa ou Hannie, Bukam, Albela ou Amma, est évoquée avec lyrisme et force détails au moyen de plusieurs histoires racontées. Mais la première impression que dégage ce texte ne réside pas tant dans la facilité avec laquelle le poète fait allusion à ses « folies passées ». Ce sont surtout les expressions anodines qui évoquent le silence, le souvenir, et qui « tapissent » le vrai déroulement de l'histoire vécue dans ses menus détails. Les expressions, nombreuses et multiformes, renvoyant aux silences et aux souvenirs, forment la toile de fond du texte, un peu comme si le poète ne pouvait s'en passer. Elles deviennent les chevilles indispensables de son œuvre. Bien que le poème soit écrit, la stratégie adoptée dans son énonciation est tout entière calquée sur des schémas codifiés d'essence orale. La dimension du parlé, à laquelle renvoie le texte parce qu'il s'apparente à une conversation, étant dépassée, son inscription dans un code linguistique spécifique, prévalant en culture orale, concentre alors sa pertinence. Le récit est en effet ponctué de nombreuses expressions. Au fur et à mesure qu'il se décline, celles-ci le rythment. Dans un premier temps, il y a celles qui se rapportent au sujet locutif : « *j'entends le silence* comme une nuit lourde », p. 85 ; « *j'entends le silence* à nouveau / bruire », p. 85 ; « *j'entends le silence*, p. 87 ; « *oui j'entends le silence* », p. 90 ; « *j'entends le silence* de ces voix disloquées », p. 112 ; « *j'entends le silence* de ces corps comme / rien », p. 112 ; « *j'entends* si distinctivement *le silence* », p. 147 ou

« *j'entends encore le silence* », p. 151 ou « et bon dieu / cela vaut *d'entendre* toutes les voix *du silence* », p. 165.

Parfois, c'est la seule présence du mot silence qui rappelle la présence de la formule en question. On en trouve des traces dans les expressions suivantes : « *ce silence* impossible à mes appels d'amant », p. 92 ; « oui nous le ferons oh oui nous referons l'amour contre *le silence* », p. 94 ; et « *ce silence* douloureux à tes lèvres pendus », p. 150 ; « *les silences* me coûtent cher », p. 94 ; « et là ni toi ni personne / je dis les voix *du silence* », p. 98 ou « j'attends les voix *du silence* », p. 91.

Le passé, le souvenir ou les absences multiples sont dès lors cristallisés dans les formules relatives au « silence » ainsi que celles se rapportant aux souvenirs. Dans le deuxième cas, l'adresse directe à l'interlocuteur renforce la formule : « *te souviens-tu* des rouges-gorges qui nous moquaient », p. 87 ; « *t'en souviens-tu* », p. 93 ; « la rivière elle-même transpire tant / *t'en souviens-tu* », p. 96 ; « *te souviens-tu* du mec despote qui traînait / son escarcelle et sa gibecière dans les couloirs du siècle », p. 108 ; *te souviens-tu* que ta peau était tendue », p. 113 ; « je criais le dithyrambe des fiers derniers / me prenant par la main *t'en souviens-tu* », p. 141 ; « *t'en souviens-tu* toi qui avais tant de mémoire pour mes oublis », p. 147.

On remarque que les expressions recensées, très abondantes d'ailleurs, sont de type interrogatif. Elles diffèrent les unes des autres. Dans la deuxième catégorie d'emploi du verbe « se souvenir », celui-ci n'est plus au temps présent ni de type interrogatif. C'est le futur qui domine. Mais la personne est toujours la deuxième du singulier. Il s'agit de : « certains jours *tu te souviendras* de korhogo de marabadiassa de napiélé Dougou », p. 103 ; « *tu te souviendras* d'un camion d'un hôtel d'un vol tardif », p. 107 ; « *tu te souviendras* d'un hôtel d'un train tardif », p. 137 ; « sur le pas de la porte *tu te souviendras* / d'un reptile aux écailles d'or et de liberté », p. 137 ; « **et** *tu te souviendras* bukam », p. 159 ou « tu liras de ma main écrit sur papier kleenex / et *te souviendras* que l'amour est ce qui reste quand on a tout oublié / et la mémoire survient lorsque rien ne reste », p. 166.

On peut se rendre compte dans cette deuxième série de groupes de vers contenant les syntagmes « *tu te souviendras* » ou « *te souviendras* » que les autres constituants du vers ou de la phrase auxquels ils sont intégrés diffèrent. Même pour ce qui concerne les deux exemples des pages 107 et 137, les noms « train » et « vol » constituent les termes de la variation des deux vers. Si les deux exemples

relevés sont en rapport avec la deuxième personne, c'est-à-dire la femme aimée, un autre emploi de la formule contenant le verbe « se souvenir » opère dans le poème. Le sujet grammatical de ce verbe n'est plus la deuxième personne du singulier, mais la première. Mais la nuance qui vient de ce changement de personne survient aussi par l'hétérogénéité des groupes de mots situés après les syntagmes ou groupes de mots « je me souviens » : « ce disant *je me souviens* que tu préférerais le dolo de cette gargote », p. 90 ; « *je me souviens* qu'un jour / on traquait la gazelle royale dans le dos des mains ébréchées », p. 104 ; « c'est un bout de serviette kleenex / dans ce restaurant à l'entrée de korhogo que tu écrivis / sans peine sans douleur / *je m'en souviens* / oh oui *je m'en souviens* je l'ai conservé à côté de tes polaroids », p. 147.

En outre, le verbe « se souvenir » peut être à l'imparfait : « *je ne me souvenais* d'aucun rire qui ne fût le tien », p. 96. Il peut aussi être l'association de « je » et « tu » : « *nous nous souviendrons* du hammam et du bains-douche », p. 134 ; « *nous nous souviendrons* d'un fromager invité sur la rue monge », p. 134 ou « *nous nous souviendrons* d'une saison frauduleuse », p. 96.

En d'autres circonstances, la présence du nom « souvenir » évoque à lui seul cette allusion structurelle du message : « tu as squatté mes *souvenirs* », p. 119 ; « ma tête dormait contre ton sein chaud / et tes mots disaient le *souvenir* », p. 120.

Les groupes formulaires traduisant le souvenir et le silence peuvent s'imbriquer dans une formule enchâssant l'une ou l'autre réalité : « que de *souvenirs* en peu de *silence* / que de *souvenirs* / que de *silences* / pour une peine solitaire », p. 163. Sur les 81 pages du poème, il ressort que les syntagmes formulaires se rapportant au silence et au souvenir apparaissent au moins une fois toutes les deux pages. Leur importance n'est donc pas négligeable. Ils évoquent le passé et l'absence. Ils permettent de raconter ce passé, d'en montrer les limites dans le présent et de formuler les souhaits pour le futur. En lisant le poème d'Ébony, on peut, au premier abord, ne pas percevoir le pouvoir organisationnel de telles formules. C'est au fur et à mesure de leur retour (presque jamais à l'identique) que nous percevons leur valeur dans la macrostructure de l'œuvre. Ce ne sont pas les seules marques de l'oralité de « récit de voyage » mais elles donnent au poème une amplitude, un volume. Si le texte poétique constitue à certains moments un travail sur la beauté, ce procédé formulaire contribue lui aussi à porter cette beauté. Il fait que l'harmonie syntaxique, phonique ou sémantique ne se rompt

presque jamais. Sans ennuyer le lecteur, parce que la formule varie selon les cas, elle lui donne sa légèreté. Cette légèreté constitue le socle de ce qui peut plaire.

2.3 - Style formulaire et épopée de la circularité dans « Carnet de la nuit vive »

« Carnet de la nuit vive » s'inscrit dans la lignée des textes épiques. Mais, si ce poème est une forme de déclamation de la grandeur de paysans et de paysannes d'une bourgade forestière perdue dans les profondeurs orientales de la Côte d'Ivoire d'où est issu le poète, c'est sans doute le langage emphatique de ce récit qui nous révèle cette dimension épique. Chez Ébony, le propos se renforce par son soulignement, par cette répétition du même mot, de la même structure, par cette continuité du souffle qui donne l'impression de nous habiter, de nous hanter, de nous emporter. L'oralité de « Carnet de la nuit vive » réside dans la mémoire des mots et des structures redondantes. Le texte, comparable à une toile, se tisse par l'agencement de ces formules apparemment anodines. Celles-ci établissent un véritable réseau. La structure lancée ne semble plus connaître de fin. Ainsi, à la page 169, nous avons la phrase à l'allure interrogative « *quel âge avaient-elles ces femmes que j'ai connues* ». On la retrouve encore sous la forme « *quel âge avaient-elles alors ces jeunes nubiles* », p. 171 ou encore « *quel âge avaient-elles ces autres femmes* », p. 173, « *quel âge avaient-elles* », p. 173 ou enfin « *quel âge avions-nous alors / quel âge avais-je ma mère / et le temps* », p. 188. On peut d'ailleurs remarquer que le mot « *femmes* » qui est le thème central du propos, dans la première interrogation, revient d'une manière répétée : « elles sont toujours là toutes assises avec ma mère sous / l'auvent de la cour *des femmes* », p. 169 ; « et *ces femmes* que j'ai connues / gaies et fébriles », p. 169 ; « *ces femmes* qui bravaient pères et mères pour le nom du noble / séducteur / oui *ces femmes* que sont-elles devenues », p. 169 ; « j'en ai connu de *ces belles femmes* / qui venaient admirer leur propre jeunesse dans le reflet / des rides nombreuses de mère et de ses amies lorsque / celles-ci venaient s'asseoir à deviser sous l'auvent de / la cour *des femmes* », p. 171 ; « *ces femmes* qui chantaient comme elles auraient dansé / si danser avait été de circonstance / *ces femmes* douloureuses jusqu'à l'enthousiasme », p. 173 ; « *mes femmes* au long cours

vieilles depuis l'adolescence / mes fiancées celles à ménopause périodique *mes femmes* / enfilant la perle à la parole les yeux vides tournés vers / des oublis sensuels comme frappés d'interdits / *mes femmes* ma mère », p. 181.

La valeur épique du propos relatif aux femmes s'explique du fait que le poète les présente comme des êtres singuliers, héroïques, enthousiastes dont l'image « se grave » dans la postérité. Le discours emphatique du poète traduit aussi cet aspect épique : « ces femmes qui chantaient comme elles auraient dansé / si danser avait été de circonstance », « ces femmes douloureuses jusqu'à l'enthousiasme », « mes femmes au long cours ». Procès hyperboliques, métaphoriques ou emphatiques se conjuguent pour présenter les femmes dans leur particularité, leur singularité.

Dans la première structuration que nous avons évoquée plus haut, c'est-à-dire « quel âge avaient ces femmes que j'ai connues », on peut d'ailleurs remarquer que d'autres groupes de mots sont employés comme son équivalent grammatical et sémantique : « *quel âge avaient-elles* alors ces jeunes nubiles », p. 171 ; « *quel âge avaient-elles* ces autres femmes », p. 173 et « *quel âge avais-je* ma mère », p. 188.

Ce procédé de reprise de la même structure formelle, avec une variante ou à l'identique, est très abondant dans le poème. D'autres structures foisonnent ; elles se rapportent au souvenir. Elles entretiennent toujours cette impression de circularité, de l'activation de la mémoire, d'organisations lâches du discours comme si la mémoire fixait ses repères pour s'enclencher dans l'énonciation : « *je me souviendrai toujours* de ceux d'entre eux qui ne / m'ont pas vu grandir », p. 177 ; « *je me souviendrai* encor d'elles de ces nubiles de / ces veuves de ces matrones », p. 179 ; « *je me souviens* que je les ai rêvées en chaque femme en / chaque aube en chaque crépuscule », p. 179 ; « *me souviendrai-je* de ces nuits sans sommeil / ni / lune », p. 174 ; « *m'en souviendrais-je* de ces nuits », p. 174 ou « oui comment *se souvenir* quand sa mémoire est encore encombrée de tant / d'absences », p. 181. Jamais les structures « *je me souviendrai* », « *me souviendrai-je* », « *je me souviens* » ne se répètent à l'identique. Quand c'est le cas, les compléments d'objet qu'elles induisent sont différents.

D'un autre point de vue, le mot « temps » connaît une fortune particulière dans le poème. Il fait l'objet d'un emploi litannique comme le nom « femme » l'a été dans

les syntagmes que nous avons relevés. Dans de telles conditions, il apparaît comme le thème central de l'énonciation, ou le marqueur de la continuité du souffle : « quoi pour eux mon dieu / quoi pour eux / (*le temps*) / comment se souvenir *du temps du temps* sans couleur sans par / fum *du temps* sans marche-arrière que voir des dessous / des secrets qui murmurent entre les replis de la nuit / (*le temps*) », p. 180.

Par moments, le nom « temps » marque la fin du propos dans une espèce de fin de souffle en s'adjoignant d'autres mots qui le reprennent d'une manière explétive en une métaphore explicite : « dans la nuit des ténèbres comment même aujourd'hui encor / ne saurais-je me les rappeler / l'âge ni *le temps* n'ont à y faire / seule la mémoire enfin la mémoire du corps qui a connu *le temps* / *l'or bleu* », p. 180 ; « tous les jours *le temps* pourrait un jour seulement un jour mais / *le temps* / la mort », p. 182 ; « comment lui dire combien je l'aimais / lui dire cela avant qu'elle ne soit emportée par les vagues / ma bouche / ma bouche pour la dire / ma bouche qui l'ayant plus goûté sait mieux la chanter / ma vie / *mais le temps or bleu* », p. 183 ; « et le vent effaçait les traces / *du temps* sur la mémoire des hommes et *le temps* o dieu *le temps* », p. 186. Comme on peut le remarquer, le mot « temps » devient l'objet du discours. Il est intégré dans une variété de formules, proches les une des autres. Tantôt, il est assimilé à de l'« or bleu », par le procédé de la métaphorisation, tantôt, il évoque la mort. Le temps qui s'écoule décuple l'angoisse et l'impuissance du poète.

Ce qui est fondamental dans le poème d'Ébony, c'est cette impression de balancement des mots ou des structures entières. Le même mot revient, mais il est le plus souvent inscrit dans des structures variables. Le schéma structurel peut être le même, mais le contenu peut différer. Souvent le même mot est repris de proche en proche dans une énonciation lâche.

Au regard de ce qui précède, l'on peut soutenir que « *Carnet de la nuit vive* » s'inscrit dans la pure tradition de l'oralité. Son oralité s'explique par le fait qu'il tisse un maillon très proche et très composite, paradoxalement, entre les mots, entre les structures comme si le poète recherchait des mécanismes phatiques qui lui laisseraient le temps de réfléchir à la suite du propos. Ce sont des chevilles du message qui reviennent comme pour baliser le langage. Le calque du texte sur des modèles mnémotechniques connus donne l'impression que le même mot intégré dans des structures nouvelles s'érige en relais de l'activité de la mémoire

dans un contexte de tradition orale où l'œuvre est déclamée.

En outre, l'ancrage du recueil dans l'oralité, perçue comme phénomène de culture, se justifie par son inscription dans la parole. On a l'impression que l'œuvre se prête à une « oralisation » du discours qui se manifeste au moyen d'instances de discours (il s'agit de la coprésence d'un locuteur et d'un interlocuteur) et de sa transcription dans une graphie particulière. « Récit de voyage » révèle les indices de la coprésence de ces deux instances ^[4] :

j'entends le silence
ainsi les années ont passé
depuis que *tes* photos
ces images qui donnent sur des mers torrides
ont jauni
le temps a jauni depuis que *tu* passas tendrement
la main à *mon* cou
en ces temps-là *tu* riaais de mes rires
mais *tu* ne sais pas
tu ne sais pas que *je* riaais peureusement
de *te* savoir en transit pour d'autres baisers
oui

te souviens-*tu* des rouges-gorges qui *nous* moquaient
quand enlacés sous les caillcédrats froissés
nous nous promettions la vie et
dieu
la mort.

(« Récit de voyage », p. 87)

Il s'établit ainsi une conversation entre deux protagonistes du discours. Leur vis-à-vis est mis en évidence par les pronoms personnels et les adjectifs possessifs de la première ou de la deuxième personne. Le texte signale la résonance d'une voix audible du fait de sa graphie particulière :

je suis
l'histoi
hors moi

point de vérité historique.

(« Portrait des siècles meurtris », p. 35)

On retrouve d'ailleurs la même graphie à la page 36 :

la vérité n'a qu'un logis.

(« Portrait des siècles meurtris », p. 36)

La voix du locuteur se fait voir parce qu'elle déborde l'espace de la page et celle de la graphie ordinaire des mots. Le nom « l'histoire » et le verbe « écoutez » sont les marques d'un énonciateur qui s'identifie à l'histoire et qui somme ses interlocuteurs de l'écouter. La graphie d'allongement des mots « l'histoire » et « écoutez » doublée de l'impératif dans le verbe « écouter » sont des stratégies d'insistance et de mise en évidence de la voix phonique. On retrouve de tels procédés dans le poème par le biais de structures renvoyant à des balbutiements ou à des propos embrouillés :

qu'ai-je dit feulement des bobines me berce agréablement non le doux pourquoi feulement je dois me retourner si je savais aïe j'ai mal wayayo je suis tout engourdi je te le répète une dernière fois si tu ne veux pas une raclée je suis ta mère pas ta bonne éteins la té ah comme c'est drôle j'ai peut-être un peu de fièvre quinimax oui ma mère sa main sur mon front froides compresses doux mon enfant dors et tiens bois bois bois mon fils c'est tout sucré c'est forêt douces bobines babines petit garnement je ne te laisserai plus rien articule maîtresse des crépusculaires pudeurs cré-pus-cu-leurs répète parle ta bouche fainéant ne pleure pas la bouche pleine je me sacrifie pour toi et c'est ainsi que non pas de dallas ce soir compresses presse mon front plus fort quinimax.

(« Portrait des siècles meurtris », p. 11)

Le propos est assimilable à une conversation ordinaire. On y décèle des références à la deuxième personne (« te », « ta », « tu ») et à l'impératif (« bois », « dors », « tiens », « parle », « ne pleure pas »).

L'oralité dans l'œuvre d'Ébony est définissable par son inscription dans la tradition orale. Du fait que l'identité de cette œuvre passe par la culture orale, celle-ci implique aussi une « oralisation » du texte. La coprésence d'interlocuteurs dont on a l'impression qu'ils échangent des paroles, la récurrence de l'impératif, de la deuxième personne ou la graphie d'une voix qui se fait entendre par sa transcription particulière renvoient à ce premier type d'oralité. Moins élaborée certes, cette oralité, d'essence mécanique, est la condition *sine qua non* de l'existence du deuxième type dont l'une des caractéristiques fondamentales réside dans le style formulaire.

Quelle observation pouvons-nous faire de la configuration et du fonctionnement de l'oralité dans *D.E.J.A. V.U* ? Dans ce recueil, les formules ont un pouvoir organisationnel plus grand parce qu'en jouant sur le registre de la répétition, elles mettent en évidence l'aspect phonique du message par la variation de cette répétition. Celle-ci sert de fil de trame à l'enrichissement de la thématique. Enfin, les formules jouent un rôle d'appoint de la mémoire comme si les textes en question étaient déclamés. Ces formules constituent la marque de déclenchement du processus mnémonique. L'ancrage dans le terroir n'est donc pas factice. Il se révèle porteur d'une identité culturelle basée sur l'oralité. Il ne faut pas confondre cette oralité-là avec le parlé, qui l'inclut certes, mais le dépasse dans le même temps. Toute la superstructure des poèmes composant le recueil en est imprégné. Considérer l'importance de la formule dans l'essence orale du recueil *D.E.J.A. V.U*, c'est inmanquablement reconnaître qu'elle participe de sa particularité et de sa valeur en tant qu'œuvre d'art.

Bibliographie

BAKYONO S., (1985), *Notre Librairie* 79, avril – juin, p. 37.

- CAUVIN J., (1980), *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul.
- DERIVE J., (1997), « Éléments de poétique de l'épopée mandingue » in F. Létoublon (éd.), *Hommage à Milman Parry. Le Style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben.
- DERIVE J., (2008), « L'oralité, un mode de civilisation » in *Littératures orales africaines*, Paris, Karthala, p. 22.
- DERIVE J., (1985), Oralité, écriture et problème d'identité culturelle en Afrique, *Identität in Afrika*, Bayreuth African Studies, Série 3, p. 5-36.
- EBONY N. X., (1983), D.E.J.A V.U, Paris, Ouskokata.
- JOUSSE M., (1981), *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Fondation Marcel Jousse.
- MESCHONNIC H., (1970), *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard.
- MVENG E., (1964), *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Yaoundé, CLÉ.
- ZADI Z. B., (1978), *Césaire entre deux cultures : Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui*, Abidjan-Dakar, NEA.

Notes du chapitre

[*] ↑ Université de Cocody, Abidjan.

[1] ↑ Zadi Zaourou et Engelbert Mveng sont des critiques africains. Cauvin est français et africaniste. Henri Meschonnic est un linguiste et un poéticien français.

[2] ↑ Jean Derive, « L'oralité, un mode de civilisation », in U. Baumgardt et J. Derive (dir.), *Littératures orales africaines*, Paris, Karthala, 2008, p. 22.

[3] ↑ Les deux traits obliques indiquent un saut de page.

[4] ↑ C'est nous qui soulignons dans la citation suivante.

Deuxième partie. Littérarité et littérisation de la littérature orale aujourd'hui

Un exemple du Maghreb

7. L'oralité en Kabylie : une oralité de plus en plus médiatisée

Amar Ameziane 

La culture berbère est essentiellement orale. Bien que les Berbères possèdent l'un des plus vieux systèmes d'écriture d'Afrique du Nord, dénommé le *tifinagh*, ce dernier n'a jamais servi à produire une littérature écrite (Chaker, 1992). Certes, il existe chez les Chleuhs (Berbères du Maroc) une vieille tradition manuscrite datant du début du ^{xvii}^e siècle, mais elle n'a aucunement entamé la place prépondérante de l'oralité. C'est dire que l'oralité est le mode d'expression littéraire privilégié des Berbères. Notre propos portera ici sur la Kabylie qui connaît depuis le début de la colonisation française des mutations politiques, économiques et sociales très profondes, qui se sont traduites par la mise à mal, puis l'effondrement graduel des fondements du mode de vie ancestral. Le champ culturel n'est pas resté indemne. Ainsi, la littérature traditionnelle exclusivement orale, nous le verrons, est fortement affectée par ces changements.

Nous nous proposons de dresser un état des lieux et d'analyser la mutation de l'oralité, en examinant le devenir des formes littéraires traditionnelles dans le contexte contemporain.

1 - Une tradition orale riche et ancienne

La Kabylie possède une vieille tradition orale. Dès les premiers regards portés sur cette région par les militaires et les administrateurs coloniaux, les auteurs des premiers travaux de collecte ont révélé le caractère foisonnant de cette tradition (Hanoteau, 1867), (Basset, 1887), (Mouliéras, 1893), etc. Bien avant eux, Ibn Khaldoun soulignait que « les Berbères (dont font partie les Kabyles) racontent un si grand nombre d'histoires que si on se donnait la peine de les mettre par écrit,

on remplirait des volumes »^[1]. Cette abondance concerne également les autres genres : la poésie, le proverbe, etc.

Dans la société kabyle, l'oralité est si prépondérante qu'elle imprègne tous les aspects de la vie culturelle : le discours (esthétique ou non), la mémoire et les valeurs collectives etc. Elle recouvre plusieurs domaines que traduisent les concepts suivants : *awal* (le discours), *leewayed* (les us et coutumes), *tamusni* (le savoir patrimonial), *ccfawat* (la mémoire).

La parole est vitale, elle est au cœur de toutes les activités sociales. Elle constitue un facteur d'insertion dans la société. L'expression *argaz d awal mači d aserwal* « la mesure de l'homme, c'est sa parole, non son accoutrement » confirme ce statut privilégié au sein de la vie sociale. Décrivant l'importance de la parole dans la société traditionnelle, Mammeri écrit ceci :

Une seule phrase suffit parfois à résoudre une situation difficile. On se bat pour des mots. Dans les assemblées, la parole est maîtresse. Le proverbe dit : « qui a l'éloquence a tout le monde à lui ». Le maître du dire (*bab n wawal*) est souvent aussi le maître du pouvoir et de la décision. On peut payer d'un poème une dette. On aime donner à un beau geste la consécration d'un beau dit, et à vrai dire c'est l'usage courant et presque obligé^[2].

L'oralité apparaît ainsi comme la mesure de la vie, un mode de civilisation à part entière^[3]. Dans ce mode, la littérature orale occupe une place primordiale : elle est un vecteur essentiel de l'identité et des valeurs du groupe et un canal de transmission du savoir traditionnel. Par ailleurs, le degré de maîtrise de la parole esthétique et codée (notamment la poésie) contribue à déterminer la place de l'individu dans l'échelle sociale (Mammeri, 2001).

Dans le champ de l'oralité, on retrouve bien sûr le discours littéraire, discours codé, élaboré et stylistiquement marqué, se distinguant de la langue quotidienne. Il se décline par le biais de genres littéraires désignés par une dénomination autochtone qui véhicule un métalangage. On y trouve principalement la poésie (le discours littéraire est foncièrement versifié) sous divers types, la littérature narrative (conte, légende, fable) ainsi que les formes courtes (proverbe, devinette, énigme).

2 - Une oralité en mutation et de plus en plus médiatisée

Dès la fin du XIX^e siècle, la Kabylie a connu des phénomènes culturels majeurs qui ont bouleversé la configuration de la culture orale : le passage à l'écrit enclenché par les premières élites kabyles issues de l'école française, à l'image de Boulifa ^[4], le phénomène de l'utilisation des media introduit dans la chanson par les émigrés kabyles en France, et, enfin, l'ouverture, dans les années 1920, de la première chaîne kabyle à la radio d'Alger.

Ces trois phénomènes ont entraîné des transformations dans l'héritage littéraire oral, notamment du point de vue du rapport oralité/écriture. Dans une première phase, la littérature se décline selon une oralité première, sans aucun contact avec l'écriture mais désormais, l'oralité coexiste avec l'écriture. Ainsi, on trouve des textes littéraires composés oralement mais diffusés à l'écrit ; des écrits oralisés et également des œuvres orales transcrites.

Malgré l'émergence d'une littérature écrite, force est de constater que l'oralité reste très prégnante dans le champ littéraire kabyle. Il suffit de voir le foisonnement de la chanson et du nombre de chanteurs pour s'en convaincre. Mais cette oralité est de plus en plus médiatisée.

Initialement, comme on l'a dit, la littérature kabyle fonctionne essentiellement sous le régime d'oralité première, c'est-à-dire sans contact actif avec l'écriture (Zumthor, 1983). Les genres littéraires se déclinent oralement et c'est l'un de leurs traits définitoires. Le discours littéraire de façon générale est produit, transmis et conservé sans support matériel. Aujourd'hui, l'oralité traditionnelle a subi une mutation qui se traduit par la coexistence de l'oral et de l'écrit et la naissance d'une néo-oralité. Du fait du passage à l'écrit entamé au début du XX^e siècle, celle-ci coexiste désormais avec l'écrit de façon évidente. Au début, l'influence de l'écrit est restée externe et partielle. C'est notamment le cas dans le conte au moment des premières collectes effectuées par les ethnographes français comme Mouliéras (1983). En effet, le contage a continué à exister dans sa forme orale sans que sa mise à l'écrit (transcription) ait pu exercer une quelconque influence

sur sa rhétorique originelle. Aujourd'hui, devant l'essoufflement du conte oral, le genre continue d'exister dans des recueils (il est réduit à sa plus simple expression : le texte). Son oralité est devenue seconde dans la mesure où il a été fixé sur un support matériel.

Les conditions de production et de diffusion de la poésie connaissent dès les années 1930 une importante mutation qui affecte notoirement l'oralité originelle (Chaker, 1987). Le disque remplace les vecteurs traditionnels de la poésie (bardes et poètes itinérants). Une nouvelle forme d'oralité, dite *néooralité*, apparaît progressivement. Le chant traditionnel, produit dans le champ de l'oralité première, cède la place à la chanson moderne qui, elle, est médiatisée par des moyens technologiques étrangers à la société kabyle ancestrale et surtout elle intègre des éléments nouveaux qui n'y existaient pas. Dès lors, la réception est *différée* dans le temps et cesse d'être immédiate ^[5]. Par ailleurs, si le chant est traditionnellement exécuté de façon collective et rituelle, désormais l'exécution se fait *en solo* par le biais d'une voix individuelle.

Certains genres patrimoniaux sont médiatisés par le biais de disques et de cassettes (le conte, le chant funèbre, les comptines...) Cette réactualisation moderne opère deux ruptures importantes. D'une part, le genre réactualisé n'est plus dépendant du rituel. Autrement dit, il n'est guère soumis à la performance *in situ*. D'autre part, l'exécution collective du chant dans le contexte traditionnel est remplacée par une prise en charge individuelle du texte poétique.

Ce qui précède s'apparente aux « pertes » qui résultent du passage de l'oralité première à une oralité médiatisée. Toutefois, il n'y pas que des pertes, on constate également des aspects positifs. Il faut d'abord remarquer que devant l'hégémonie des moyens modernes de transmission du savoir (télévision, école, etc.), le patrimoine verbal est menacé de disparition. Les enjeux de la médiatisation sont importants. A commencer par celui de la sauvegarde de ce patrimoine. La création de la chaîne radio kabyle durant la première moitié du xx^e siècle a permis de fixer sur des bandes magnétiques et de sauver ainsi de l'oubli des quantités importantes de pièces littéraires orales. Cette même chaîne a joué (et continue à le faire aujourd'hui) un rôle très important dans la diffusion de la langue et de la culture kabyles. Durant la période coloniale, caractérisée par une volonté manifeste de la part des autorités françaises d'assimiler les populations autochtones par le biais de l'école, cette radio a permis de consolider les liens de

ces populations à leur culture traditionnelle. La radio kabyle a été un espace propice à la diffusion de nouveaux modèles littéraires comme la chanson et le théâtre. Le théâtre d'expression kabyle y est vraisemblablement né, avec la diffusion des premiers sketches radiophoniques, à partir de 1943 ^[6]. De son côté, le département kabyle de Radio Paris a été, surtout pendant la période coloniale, l'un des rares liens entre l'émigré et son pays : c'est par son biais que seront diffusés et se feront connaître des chanteurs dits de l'émigration comme Slimane Azem et Cheikh El Hasnaoui ^[7]. La radio a fait découvrir de nouvelles voix (notamment des voix féminines, restées anonymes dans le cadre du village) et les a médiatisées. La médiatisation de l'oralité patrimoniale a permis d'élargir son espace de diffusion, de réception et de créer de nouveaux publics. Dans le contexte traditionnel, il faut le rappeler, son espace de diffusion se limitait, du fait de la performance, aux espaces où étaient produits les textes, surtout en zone rurale.

3 - La néo-oralité : lieu de renouvellement des genres oraux canoniques

Il faut d'abord souligner l'impact du développement des centres urbains sur la tradition orale. Hier isolés du monde, aujourd'hui, les villages kabyles sont devenus, pour la grande majorité, de petites villes où l'on dispose de toutes les commodités modernes (téléphone, internet, parabole,...), ce qui favorise la circulation de nouveaux genres et modèles culturels. Devant la vulgarisation des moyens modernes de communication, il y a lieu de s'interroger sur le devenir des genres littéraires oraux du patrimoine. On constate qu'ils subissent un essoufflement progressif, du moins dans leur forme ancienne. Parallèlement, on note un renouvellement qui se fait par le biais de l'écriture et de la néo-oralité. On sait que le conte, genre-clé et très répandu de la littérature narrative, a été tôt investi par l'écriture, et ce pour des raisons diverses : documentaires (ethnographie coloniale), dans un souci de sauvegarde (Boulifa) etc. Ainsi, par le seul fait d'être transcrit ou fixé sur une bande magnétique, il cesse d'exister sous sa forme traditionnelle connue. Si le contenu reste traditionnel, la forme obéit souvent à la fantaisie du transcripteur qui, en fait, adapte le texte selon ses goûts

(cas de Boulifa). Ainsi, en plus de sa transcription et de sa publication sous forme de recueils (souvent bilingues kabyle-français), le conte est, de nos jours, repris et diffusé sur des supports audio (K7 et Cd) et connaît une mutation importante du point de vue de son énonciation : sous son régime oral, le conte kabyle était l'apanage des femmes ; désormais, à travers les supports technologiques, il est devenu mixte. Du point de vue de sa fonction, de facteur de cohésion sociale, il est devenu un simple repère identitaire, notamment en milieu d'émigration.

Dans la littérature contemporaine, la chanson, née en milieu d'émigration au début du xx^e siècle ^[8], est incontestablement le genre par excellence de cette nouvelle veine littéraire dite de la néo-oralité. De plus, elle constitue le genre le plus foisonnant. Ce foisonnement s'accompagne d'un effet de revitalisation évident sur les formes patrimoniales. Outre la poésie chantée traditionnelle dont elle est le prolongement, la chanson investit tous les genres, puisant ainsi dans les formes parémiques (proverbes, dictons, etc.), dans les formes narratives (contes, légendes...) dont elle se sert pour se renouveler en permanence.

Les poètes-chanteurs kabyles contemporains – il s'agit ici de la chanson à texte, non pas de la chanson de variété – conscients de la condition précaire de la culture traditionnelle menacée par une modernité galopante, se réapproprient le fonds ancestral qu'ils tentent de faire exister le plus longtemps possible. La célèbre chanson *Baba-inuba* (Idir, 1975) est un plaidoyer pour la réhabilitation de la tradition orale.

Pour introduire la dimension politique dans la chanson kabyle, le poète-chanteur Slimane Azem réactualise d'anciennes fables connues dans la tradition orale. Sa célèbre chanson *Ffey ay ajrad tamurt-iw* « Criquet, sors de mon pays », une sévère diatribe contre la présence coloniale en Algérie, emprunte au modèle traditionnel de la fable pour contourner la censure du discours anticolonialiste ^[9]. La fable lui permet ainsi de se positionner par rapport aux événements de son temps tels la colonisation, l'explosion d'Hiroshima... À travers l'utilisation du bestiaire (*baba yayu* « le perroquet », *amqerqer* « la grenouille », *aqjun* « le chien »...), Slimane Azem restitue tout l'univers symbolique d'une tradition disloquée et lui donne une nouvelle dimension et un signifié politique. L'innovation consiste ainsi à réactualiser une forme littéraire tombée en désuétude pour livrer un message contemporain, plus politisé.

La reprise des légendes du fonds patrimonial est un procédé fortement prisé par les poètes-chanteurs. La chanson *Aheddad n Lqalus* « Le forgeron d'Aqalous » est l'adaptation d'une légende très ancienne. Le récit, rapporté par Mammeri (1980 : 166-170) dans sa version originelle, explique la manière dont un village a disparu en une seule nuit, victime de la vengeance d'un mari spolié, de sa femme et de ses biens. Alors que la version traditionnelle se focalise sur l'événement de la disparition, la version moderne met l'accent sur le personnage du forgeron dont elle traduit le drame affectif. La réécriture poétique est, sur le plan formel, une pure stylisation du récit transmis par la tradition orale. La mise en vers à partir d'un récit en prose donne plus de teneur littéraire au récit. En effet, le texte de la légende tel qu'il est rapporté par Mammeri, probablement parce qu'il est isolé de son contexte par l'écrit, est dépourvu de l'élaboration littéraire que lui offre la version chantée par Mennad. Les éléments caractéristiques de la légende sont convoqués (qualités du personnage central, ses épreuves, ses actes glorieux). La synthèse en donne ainsi une image héroïque. Toutefois, dans le contexte contemporain, il s'agit moins de créer des modèles héroïques et édifiants à imiter, comme c'est le cas dans la tradition, que de sensibiliser les jeunes générations au sujet de l'identité berbère.

Autrefois, les chants ancestraux fonctionnaient à l'intérieur d'une sorte de système où chaque genre chanté, voire chaque œuvre, trouvait sa fonction par rapport à l'ensemble des autres, certains ayant plutôt une fonction de légitimation en proposant des héros conformes, d'autres étant davantage subversifs en mettant en scène des transgressions. Aujourd'hui, les chants ne sont plus intégrés dans un système culturel général et sont déconnectés de leur contexte culturel d'origine. Ils ne sont plus produits que de manière sporadique, parfois à la demande des plus nostalgiques. Le passage de l'oralité première à l'oralité médiatisée a néanmoins permis d'en sauvegarder un grand nombre. Le genre *adekker*, chants religieux exécutés lors de veillées funèbres, continue à exister mais on remarque que la transmission se fait de moins en moins auprès des jeunes générations qui ont tendance à s'en détourner. Cependant, depuis la floraison des maisons d'éditions en Kabylie, la collecte des chants religieux traditionnels est devenue un créneau commercial, si bien qu'il existe des enregistrements sur CD et DVD. Grâce à ces supports, les chants vivront plus longtemps. Mais leur fixation ne va pas sans conséquences sur leur forme traditionnelle : la perte du rituel qui les accompagne en amoindrit à coup sûr la

portée. Par ailleurs, leur passage d'une sphère spécifique (sacré) à un espace commercial profane risque de les défaire de leur spécificité. Le genre *adekker* inspire à titre individuel des chanteurs versés dans la poésie mystique. Ainsi, Si Moh reprend l'architexte de ce genre et le recrée sous forme de *zaouïa* ^[10]. De son côté, Brahim Izri ayant lui-même grandi dans une confrérie dont son père était responsable, reprend les chants religieux traditionnels, qui, dit-il, ont bercé son enfance, et les modernise sur le plan musical.

Le devenir de la joute oratoire dans le cadre de la néo-oralité est intéressant à observer. Dénommée *ameezber*, elle a traditionnellement lieu durant les fêtes de mariage, entre deux poétesses appartenant aux deux familles, du marié et de la mariée, et durant lesquelles chacune vante son clan. Dans un récit rapporté par le Père Genevoix dans *Monographies villageoises* (1995), on apprend que les joutes peuvent aller jusqu'à la rupture du contrat matrimonial. Désormais, les joutes ne sont plus pratiquées ; en revanche, elles apparaissent sous une nouvelle forme chez les plus illustres des chanteurs kabyles contemporains. De manière différée, et par poèmes interposés, ils se lancent des épigrammes voilées sous la métaphore, sur des questions d'actualité, notamment la question cruciale de l'autonomie de la Kabylie. La joute, dans sa nouvelle forme, est le lieu d'un renouvellement de la langue étant donné que chaque partie est sommée de trouver la bonne parade. Elle se distingue de la forme originelle dans la mesure où elle engage un individu – une subjectivité – alors que, dans sa forme ancienne, elle engageait toute la collectivité et les poétesses étaient les porte-parole de leurs clans respectifs.

Les comptines traditionnelles, peu connues des jeunes générations, sont également réactualisées dans la chanson moderne. Genre féminin à l'origine, elles sont désormais le fait autant des hommes que des femmes (Idir, Malika Domrane, Si Moh, etc.) Les textes de certaines comptines sont repris tels quels alors que d'autres sont soumis à des modifications apparentes (ajouts de vers, changement thématique...). La reprise peut parfois obéir à une logique subversive. Ainsi, Si Moh reprend le modèle de la comptine à des fins satiriques. Sous couvert d'un discours enfantin, le poète-chanteur critique la manière dont les adultes élèvent aujourd'hui leurs enfants. La chanson *Soso* s'apparente ainsi à *une comptine pour adultes*. Dans tous les cas, la diffusion des comptines sur cd est un moyen très efficace de transmettre la langue kabyle, notamment en milieu

d'émigration.

L'izli semble avoir trouvé dans la chanson d'amour moderne son prolongement logique. C'est un genre poétique à thématique amoureuse voire érotique, chanté par des femmes entre elles dans un espace restreint pour exprimer, à l'insu de leurs époux, leurs déboires affectifs et pour extérioriser leur vie intérieure (Yacine, 1988). Son intégration dans la chanson et sa diffusion par le biais des supports technologiques (CD et cassette) brisent les contraintes traditionnelles : d'un côté, il devient mixte, en étant chanté à la fois par les femmes et les hommes ; de l'autre, sa réception n'est plus restreinte au public féminin.

Contrairement à certaines traditions de l'Afrique subsaharienne où le chant se mêle au conte et fait partie de la performance, le conte kabyle n'est jamais chanté. Or, les chanteurs modernes puisent dans la tradition et reprennent des contes qu'ils narrent dans une version chantée, portant souvent le titre du conte ^[11], et dans laquelle parfois alternent prose et poésie. La chanson fonctionne ainsi, à l'image du roman (Bakhtine, 1978), comme un genre omnivore : elle intègre en son sein tous les genres traditionnels, créant de la sorte une continuité avec la tradition orale. Ce qui expliquerait qu'elle soit le plus prisé des genres de la néo-oralité.

Une autre facette de la néo-oralité, qui retient l'attention, est l'adaptation en kabyle de films et de dessins animés et leur diffusion sur DVD, une pratique très récente mais visiblement féconde, qui suscite l'engouement du public. L'adaptation de *L'Âge de glace* et de *Shrek*, pour ne citer que deux exemples, constitue un événement littéraire en Kabylie mais aussi auprès de la diaspora kabyle. On remarque ainsi que ces adaptations sont, avec la chanson, le genre le plus demandé. La réception de cette nouvelle forme orale contraste de manière saisissante avec celle des formes écrites (roman, nouvelle). Ce contraste pourrait s'expliquer par le fait que ce nouveau genre vise tous les publics confondus : lettrés et illettrés, jeunes et moins jeunes. Par ailleurs, la langue utilisée est accessible et comprise par tous. Une sociologie de la réception des genres reste nécessaire pour élucider davantage ce fait socioculturel. Pour la culture kabyle, qui n'est pas à l'abri de la disparition, l'avènement d'Internet est à coup sûr une aubaine. En effet, il constitue un lieu d'affirmation identitaire, où s'expriment toutes les revendications : politiques, linguistiques et culturelles. Les sites Internet jouent également le rôle de « vitrine globale » pour la production orale

kabyle et sont un lieu propice à leur revitalisation (Merolla, 2008). Internet non seulement diffuse les nouvelles formes d'oralité (comme le théâtre), mais participe également au renouvellement des formes anciennes. En effet, la floraison de sites consacrés à la culture kabyle s'accompagne d'un important élan de créativité. Des textes littéraires appartenant aux formes littéraires traditionnelles (contes, proverbes...) sont repris et réutilisés dans des montages vidéo (où l'image et la musique se joignent à la voix). Certaines vidéos sont des versions oralisées de poèmes et de contes transcrits. Cette nouvelle forme d'oralité semble ainsi créer un continuum avec l'oralité patrimoniale dont elle prolonge la diffusion.

Retenons en conclusion que, de par la vulgarisation rapide des moyens de communication modernes, la mutation de l'oralité traditionnelle est inévitable. Certes, on mesure à quel point il y a des pertes dans la tradition orale kabyle : à travers les genres qui s'essouffent, les personnes âgées, qui en sont les relais, quittent le monde d'ici-bas en emportant avec elles des répertoires parfois entiers. Néanmoins, l'avènement de l'oralité médiatisée et de la néo-oralité ne peut être que salutaire. Menacée de disparition, la tradition orale y trouve son prolongement et un lieu propice à son renouvellement.

Bibliographie

AÏT FERROUKH F., (2003), L'Appréciation esthétique relative aux concerts de musiques maghrébines en France (1999-2000). Rapport de recherche pour le Laboratoire d'anthropologie sociale n° 1565, Paris, CNRS.

BASSET R, (2008), *Contes populaires berbères*, Paris, Ibis-Press (1^{re} éd. Paris, Jourdan, 1887).

BAUMGARDT U. et DERIVE, J. (dir.), (2008), *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

BOULIFA A. S., (1904), *Recueil de poésies kabyles*, Alger, Jourdan.

CHAKER S., (1992), « Naissance d'une littérature écrite : le cas berbère (Kabylie) »,

Bulletin d'études africaines 17-18, Paris, CNRS, p. 7-21.

CHAKER S., (1987), « Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle, un parcours poétique », in *Les prédicateurs profanes au Maghreb, Revue du monde musulman et de la Méditerranée* 51, Aix-en-Provence, Edisud, p. 11-31.

DECOURT N., (1995), *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Paris, Karthala.

GENEVOIX H., (1995), *Monographies villageoises, T. 1 Ath Yanni et Taguemount Azouz*, Aix-en-Provence, Edisud.

HANOTEAUX A., (1867), *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Paris, Adolphe Jourdan.

IDIR, (1975), *A Vava Inuba* (album 33 tours), Paris, Pathé Marconi.

MAHFOUFI M., (1994), « La chanson kabyle en émigration : rétrospective », *Hommes et migrations* 1 179, Paris, p. 32-39.

MAMMERI M., (2001), *Poèmes kabyles anciens*, Paris, La Découverte (première éd. : Maspero, 1980).

MEROLLA D., (2008), « Oral genres in African migrant websites », in *Oralité et nouvelles dimensions de l'oralité*, Paris, INALCO, p. 101-110.

MOKHTARI R., (2001), *La Chanson de l'exil, les voix natales (1939-1969)*, Alger, Éditions Casbah.

MOULIÉRAS A., (1893), *Légendes et contes merveilleux de Kabylie*, Paris, Ernest Leroux.

NACIB Y., (2001), *Slimane Azem le poète*, Alger, Zyriab.

NACIB Y., (1998), *Cheikh Noureddine, comédien, poète, chanteur*, Paris, El-Ouns.

YACINE T., (1988), *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris, MSH.

ZUMTHOR P., (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

Notes du chapitre

[*] ↑ INALCO, LACNAD-CRB.

[1] ↑ Cité par Basset, *Contes populaires berbères*, p. III.

[2] ↑ Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*, p. 44.

[3] ↑ L'expression est empruntée à J. Derive, in U. Baumgardt et J. Derive (dir.) *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, p. 33.

[4] ↑ Boulifa (1965-1931) fut l'un des premiers instituteurs kabyles formés par l'école française. Outre sa fonction d'instituteur, il fut l'auteur d'importants ouvrages sur la langue et la culture kabyles dont *Recueil de*

poésies kabyles, publié en 1904.

[5] ↑ Il faut exclure de cet ensemble le cas des spectacles contemporains qui ont lieu dans les salles de fêtes, qui présentent encore quelques caractéristiques d'une performance orale traditionnelle. Nous pensons surtout à cette symbiose qui se crée entre le chanteur et son public. Cf. Le rapport d'enquête rédigé par F. Aït Ferroukh, « L'appréciation esthétique relative aux concerts de musiques maghrébines en France (1999-2000) ».

[6] ↑ Cette date coïncide, selon Y Nacib (1998, p. 19-20) avec le lancement de la chaîne kabyle à Alger.

[7] ↑ Voir R. Mokhtari (2001) et M. Mahfoufi (1994).

[8] ↑ Selon Mokhtari (2001), la première chanson aurait été enregistrée en 1913.

[9] ↑ À propos de l'utilisation de la fable dans la poésie de Slimane Azem, voir Y. Nacib, 2001, p. 80-94.

[10] ↑ À l'origine, le terme désigne une confrérie. Dans ce contexte, il fait partie du vocabulaire de la chanson populaire appelée *chaabi* et porte sur des thématiques mystiques.

[11] ↑ C'est le cas de *Tamacahut n Zelgum*, le conte de Zelgoum, chanté par Meksa.

Deux exemples d'Afrique centrale

8. La devise dans la société punu du Gabon : simple production verbale ou genre littéraire ?

Serenah Tomba ^[*]

L'article présenté ici est en lien direct avec mon sujet de thèse ^[1] dont l'objectif est de pouvoir établir une théorisation de la devise et dans une certaine mesure d'attester du caractère littéraire de ce type de discours dans la société punu. Cependant, comment établir la frontière entre le littéraire et le non-littéraire dans une société où l'on observe une multiplicité de productions verbales utilisant un langage codifié et une certaine recherche stylistique ? La tentation serait de relayer au rang de « genre littéraire » tout discours relevant d'un niveau de langue accessible seulement à une certaine catégorie de personnes.

Rappelons que le « genre littéraire » reste un concept difficile à définir ; il a suscité tout au long de l'histoire une réflexion et des débats qui en montrent l'importance. On peut le définir de manière succincte comme une notion qui permet de classer des productions littéraires en prenant en compte des aspects de forme, de contenu ou de fonction. Cependant, l'analyse des genres littéraires dans les littératures orales africaines suppose un certain nombre de précautions méthodologiques préalables. En effet, il convient d'éviter toute transposition, car les termes génériques employés pour désigner certaines notions occidentales ne recouvrent pas les mêmes contenus en Afrique. La conception occidentale qu'on a du conte, par exemple, peut être appliquée à plusieurs productions textuelles ayant soit des fonctions identiques, soit utilisant les mêmes modes de transmission. Chez les Punu, par exemple, aucune distinction n'est faite entre le conte et le mythe. Ils sont tous les deux désignés par le terme *tsavu* employé pour la plupart des textes dont le mode de transmission est la narration.

Pour affirmer la littérarité d'un discours, il faut

recourir à l'interrogation du système des genres reconnu par la société c'est-à-dire de la classification qui est établie et que traduisent soit le lexique lui-même, soit des traits distinctifs identifiables pouvant relever des propriétés discursives que des modes et des circonstances de la performance.

(C. Seydou 2012, p. 128)

Ainsi, dans les sociétés de culture orale, les genres sont des classes constituées par la reconnaissance de propriétés communes. Ils sont définis par un certain nombre de règles d'énonciation et des propriétés textuelles. Ils fonctionnent comme des institutions sociales et évoluent dans le temps. C'est ce qu'affirme Jean Derive (1985, p. 57) lorsqu'il écrit : « Les genres ne sont pas des catégories universelles fossilisées et figées une fois pour toutes ». Autrement dit, ils ne sont pas immuables. Qu'il s'agisse des poèmes, des chants ou des récits, ces œuvres renvoient souvent à des pratiques culturelles ou technologiques de la société qui évolue elle-même avec l'histoire. On retrouve des représentations de ces mutations dans les textes. Par exemple, dans certains contes ou dans certaines séquences d'épopées, le héros peut avoir des attributs de l'époque actuelle (voiture, avion, mobilier etc.) Sans pour autant changer la signification profonde du texte, ces actualisations sont une adaptation au temps et aux changements sociaux.

C'est selon ces modèles canoniques que prennent forme les discours du patrimoine verbal des sociétés de l'oralité. Après avoir présenté la société punu et ses principaux genres littéraires, nous dégagerons les spécificités de la devise et tenterons de montrer ce qui fait d'elle un genre littéraire.

1 - Les Punu du Gabon : présentation et localisation

Appelés *Bapunu* (*Mupunu* au singulier), les Punu sont originaires de la région actuellement occupée par l'Angola et la République Démocratique du Congo. Au terme de leurs migrations, ils se sont installés dans les vallées de la Ngounié et de la Nyanga au sud du Gabon, car ces régions étaient non seulement propices à

l'agriculture mais permettaient également, de voir venir leurs adversaires en période de guerre. Selon le recensement effectué en 2009, les Punu représentent environ 12 % de la population gabonaise, estimée à 1 514 993 habitants. Ils connaissent une forte dispersion, si bien qu'on les retrouve aujourd'hui le long de la route nationale dans les provinces du Moyen-Ogooué et de l'Estuaire mais aussi à Libreville et Port-Gentil, respectivement capitales politique et économique du Gabon. Ils parlent le *yipunu*, classé B 43 par Malcolm Guthrie (1967-1971) dans sa classification des langues bantoues. Chez eux, le clan ^[2] est l'unité de base de la famille. On en dénombre au total neuf ayant chacun un ancêtre fondateur. Chacun de ces clans est caractérisé par un nom et une devise.

2 - La parole en pays punu

Chez les Punu, comme dans la plupart des sociétés orales, la parole occupe une place de choix. Elle constitue le moyen de communication privilégié, rythme chaque activité et transmet le savoir patrimonial. Plusieurs termes et expressions sont utilisés pour la désigner. Le terme le plus courant est *mbembu*. Il renvoie d'une part à la notion de voix, par exemple dans « tu as une belle voix » (*boti mbembu*). D'autre part, il renvoie à la langue considérée comme un système de signes linguistiques vocaux permettant la communication entre les individus. Ce terme a une résonance particulière car il est un synonyme de *yipunu* qui désigne à la fois la langue et la parole.

Devant une telle importance de la parole et des discours qui en découlent, comment peut-on attester de l'existence d'une littérature orale dans cette communauté ?

Il convient de signaler que les Punu établissent une hiérarchisation de la parole. Celle-ci est marquée par deux expressions qui forment une paire discriminatoire. Ainsi on utilise le *yipunu i leng* et le *yipunu i batma*. La première catégorie, formée à partir de l'adjectif *leng* qui signifie « léger », renvoie à tout discours ne faisant aucune distinction entre les différents interlocuteurs et relevant de l'usage quotidien. Ici, nul besoin de voiler ou de codifier. La seconde, quant à elle, renvoie aux discours échappant à l'homme ordinaire. Elle fait souvent appel à

une rhétorique spécifique ou à un niveau de langue parfois archaïque. Ces discours sont des énoncés parfaitement structurés et exigent une certaine exactitude dans la forme du message. Les Punu sont ainsi producteurs et détenteurs d'un champ verbal qui s'apparente à la littérature et qui est structuré en genres ^[3].

2.1 - Classes et désignations des discours de la langue punu

Dans la communauté punu, un grand travail s'exerce sur la parole en vue de l'élaboration d'énoncés réussis et conciliants. Les textes investissent ainsi la quasi-totalité des domaines et des aspects de la vie courante. En effet, la littérature orale relève d'une pratique sociale partagée qui repose sur une connaissance commune des codes de la société. Ceci a des répercussions sur l'approche méthodologique de ce type d'énoncés littéraires car on doit nécessairement les observer dans l'utilisation qu'en font les énonciateurs. Ces énoncés sont très souvent proférés lors de la chasse, de la pêche, des palabres, des cérémonies de mariage, des deuils, des initiations, etc.

En faisant l'état des lieux des genres de la littérature orale punu, nous dressons ici un inventaire des productions verbales en nous appuyant sur la dénomination et la conception qu'ont les locuteurs eux-mêmes des discours qu'ils produisent. La liste ci-dessous n'est pas exhaustive et ne présente que les principaux genres littéraires. Ainsi se dégage :

Tsavu ^[4] : terme utilisé pour désigner les contes ; il est formé à partir du verbe *u-savu* qui signifie « raconter » et peut dans une certaine mesure servir à désigner les récits qui utilisent la narration comme mode de transmission, notamment le mythe et la légende.

Banongu ^[5] désigne le proverbe, où sont rangés les énoncés issus de l'expérience ou de l'observation individuelle.

Mumbwang est l'un des principaux récits fondateur de l'ethnie punu. Cette

épopée éponyme du héros principal raconte l'histoire d'un jeune homme parti à la recherche de sa sœur mariée à un monstre et qui parvient, après de nombreuses difficultés, à la soustraire à l'emprise de celui-ci.

Nimbu désigne l'ensemble des textes chantés dont font usage les Punu dans leurs diverses activités. Il s'agit plus d'une modalité d'énonciation que d'un genre proprement dit. Mais lorsqu'on ajoute au terme *nimbu* des déterminants spécifiques qui désignent telle ou telle activité concomitante au chant, on obtient autant de genres de discours identifiés dans la société.

Bukulu : terme utilisé pour le déroulement des généalogies. Ces énoncés restent d'actualité même en milieu urbain car les Punu pratiquent l'exogamie^[6]. Il est très important lors des mariages de connaître la généalogie des conjoints afin de vérifier qu'il n'existe aucun lien de parenté entre eux.

Ditsunda^[7] ou palabre, c'est l'une des joutes oratoires le plus réalisées, c'est à la fois un acte social et un art. Chez les Punu, elle intervient très souvent en contexte solennel, comme le mariage ou le deuil et fait appel à d'autres genres tels que le conte, le proverbe, le chant et la devise.

Kumbu : communément utilisé pour désigner ce qui peut être assimilé à un « nom-proverbe » ou un « surnom-devise », il constitue à lui seul un texte, un thème qu'il faut méditer et commenter car il exprime toujours une pensée importante, voire une philosophie, une vision du monde.

3 - Approche générale de la devise

Nous avons choisi de travailler sur la devise au Gabon, car très peu d'études ont été consacrées à ce sujet. On peut toutefois citer les travaux de Raponda Walker (2008^[8]). Pionnier dans la collecte de la littérature orale, il présente les devises claniques de certains groupes ethniques sans pour autant en faire l'analyse. Par ailleurs, dans sa thèse sur le mvét, Angèle Ondo a consacré une partie à la devise qui, selon elle, contribue à constituer l'identité de l'épique.

La première question à se poser à propos de la devise est de savoir si ce type

d'énoncé bref et appliqué à une personne pour l'identifier peut être considéré comme un genre de littérature orale. L'aspect formulaire et métaphorique de tels énoncés milite en faveur de cette hypothèse.

3.1 - Définition et typologie de la devise

Selon le *Grand Larousse de langue française* (1991), la devise se définit comme « toute formule indiquant de façon concrète et caractéristique la règle de vie, de conduite à laquelle une personne ou un groupe prétend obéir ».

Dans la société punu, la devise (*kû :mbu*) énonce de façon concise, comme une sentence ou une maxime, un programme de vie, une conduite de morale à observer en toutes circonstances. En plus du nom propre et du (des) prénom(s), on rencontre dans la société des personnes portant un « surnom-devise ». Celui-ci se présente sous la forme d'un pseudonyme auquel celui qui le porte rajoute un poème plus ou moins long qu'il récite en fonction du contexte et de la situation d'énonciation. Il correspond à la définition que Crispin Maalu-Bungi (2002, p. 85) donne de la devise chez les Lubaa à savoir

[...] une formule poétique de louange qu'on ajoute au nom d'un individu ou d'un groupe d'individus pour le louer, l'exalter, l'honorer soit en décrivant ses caractéristiques physiques et/ou morales soit en le rattachant à l'ascendance à laquelle il appartient, soit encore en évoquant les hauts faits de ses ancêtres ou les siens propres réels ou fictifs.

C'est cette perspective définitionnelle qui s'adapte le mieux aux contextes d'énonciation et d'attribution de la devise dans la société punu, en ajoutant qu'il s'agit d'auto-louange.

On rencontre principalement deux types de devises chez les Punu : les devises claniques et les devises individuelles.

Pour ce qui est de la devise clanique, chacun des clans punu en arbore une. Elle permet de se distinguer des autres. Très souvent elle retrace l'histoire du clan et/ou met en valeur ses qualités. Elle dérive d'une référence aux premiers

ancêtres ou fondateurs du clan, ou encore au nom de leur premier village. Elle est aussi souvent un rappel de leurs prouesses ou de certains faits merveilleux arrivés à leur époque, ou encore, elle constitue un avertissement, une consigne qui valorise la famille.

Il s'y mêle d'ordinaire de l'exagération, de l'amplification, de la vantardise et des expressions hyperboliques, comme on pourra le constater dans l'exemple suivant :

Clan Didjab

Didjab dì mikwàlù, ìsambwàl ì bàtù ìmàrang kàm

Didjab/de/mikwal/sept personnes/accabler/mille.

Didjab ou le clan des sept personnes qui en ont accablé des milliers.

L'histoire des Punu rend compte d'une constante activité guerrière qui expliquerait leur migration jusqu'au Gabon. Il appartenait à chaque clan de développer ses techniques et moyens de guerre. La devise met en avant le caractère farouche et invincible de ces sept guerriers du clan *Didjab* qui, semble-t-il, excellait dans l'art de la guerre. Par ailleurs, le nom *Didjab* fondé sur la même racine que le verbe *u-djab* qui signifie « connaître » ou « savoir » atteste dans une certaine mesure d'une supériorité par rapport aux autres clans. Nous pensons effectivement que la connaissance dont il s'agit ici concerne le domaine de la guerre. Cette devise rappelle aussi bien l'origine de ce clan dont *Mikwalù* serait le village originel.

En ce qui concerne les devises individuelles, on en rencontre principalement deux types : la devise initiatique et la devise personnelle couramment appelée devise individuelle. La devise initiatique s'acquiert au cours des initiations ; elle est attribuée à l'individu par un génie ou par ses maîtres spirituels en fonction de ce qu'il voit durant son voyage dans l'au-delà. Elle lui confère une identité qui le place entre deux mondes : celui des morts et celui des vivants. Elle permet aussi à celui qui la porte d'être en harmonie avec l'au-delà et avec ses aïeux qui l'ont

précédé dans l'autre monde. Ce type de devise ne peut être déclamé que dans le monde ésotérique. C'est pourquoi nous ne pouvons pas fournir d'exemple de devise initiatique, nos informateurs n'étant pas habilités à nous en citer. La devise individuelle, quant à elle, concerne une personne et l'identifie dans

[...] une perspective synchronique par rapport à tous les autres quels qu'ils soient et en prenant comme référent l'individu lui-même, en privilégiant un fait ou une qualité qui le concerne directement ou indirectement mais qui en tout état de cause, le marque comme distinct.

(C. Seydou, 1977, p. 197)

Elle est pour lui un élément d'identification et exprime la perception de la vie qui entoure celui qui la porte. Elle est centrée sur l'individu et concerne les relations entre l'homme et la société ; elle peut être aussi un commentaire philosophique sur une vérité universelle.

Exemple :

byòtsu biusyàl

tout/restera

ukúb nà bàlótù

avoir/avec/voiture

ukùb nà mbò :ngù, nà mandà :ù

avoir/avec/argent/avec/maison

ilùmb' úfù byòts biusyàl

jour/mort/tout restera

Tout reste

Tu peux avoir des voitures, de l'argent, des maisons

Le jour de ta mort, tout restera sur place.

Ce texte résonne comme une mise en garde. Il véhicule un message essentiel à l'endroit des autres membres de la communauté : il ne sert à rien d'amasser des richesses sur terre car tout est éphémère en ce bas monde. La devise assure pleinement une fonction pédagogique ; elle rappelle le sort de tout humain. Elle sonne comme une sentence en reprenant presque solennellement l'esprit de la philosophie existentielle : l'homme naît seul, vit seul, meurt seul.

3.2 - Mode d'acquisition de la devise

Dans la société punu, les individus acquièrent leur(s) devise(s) de leurs parents, de leurs homonymes, de leur entourage, ils se la donnent ou bien ils l'achètent. Généralement, un individu choisit ou achète une devise si elle contient une observation de la vie sociale. Il se l'approprie parce qu'elle cadre avec sa situation. Un individu peut se retrouver porteur de plus d'une devise. Il s'arrangera, dans ce cas, à n'énoncer que celle qui s'adapte à telle ou telle circonstance. C'est pourquoi nous affirmons que la devise évoque le contexte social de l'individu. Elle donne des renseignements sur sa situation. Les devises sont souvent interchangeables, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas spécifiques aux individus qui les portent, de sorte que toute personne à laquelle les traits énoncés correspondent pourrait se les attribuer sans qu'on lui en conteste le droit.

3.3 - Morphologie et fonctions de la devise

Présenter la morphologie de ce que les Punu appellent *kû :mbù* revient pour nous à donner les caractéristiques de ce genre du point de vue structurel. La devise se présente souvent sous deux formes principales, à savoir celle d'une formule

[é]pithétique de louange qui se présente comme une expression toute faite,

figée qui se répète dans une forme invariable et qui par rapport au nom joue le rôle d'une véritable épithète.

(C. Maalu-Bungi, 2002, p. 112)

ou alors celle d'un

[p]oème plus ou moins long constitué de formules épithétiques de louange et qui se présente comme un panégyrique et dont les types les mieux élaborés sont la poésie dynastique ou la poésie pastorale.

(C. Maalu-Bungi, 2002, p. 210)

Chez les Punu, la devise est essentiellement un genre parlé, bien que M. Moussavou, un de nos informateurs, nous ait révélé qu'il est possible, dans certaines circonstances comme dans le chant funèbre, d'entendre des devises chantées. Son énonciation est de type individuel, c'est-à-dire qu'à l'interprétation ne participe qu'un seul performateur. Même s'il faut au moins deux individus pour énoncer une devise dans une situation dialogique, il n'en demeure pas moins qu'on est dans ce cas en présence d'une succession d'énonciations individuelles. Ce sont ces différentes énonciations individuelles qui donnent naissance à ce que nous avons nommé le jeu énonciatif de la devise.

Ce jeu fonctionne comme un système de communication dynamique constitué d'appels et de réponses. D'un point de vue morphologique, la devise s'appuie sur un terme-noyau qui en donne le thème développé ensuite en un énoncé plus ou moins long appelé *mikàk*. Elle est toujours précédée d'une formule stéréotypée que l'on dit avant sa déclamation. On dira, soit *kû :mbù dibà :l* « la devise de l'homme » si c'est un homme, soit *kû :mbù mùjè :tù* « la devise de la femme » si c'est une femme. Le jeu énonciatif prend essentiellement deux formes. Si le performateur ne connaît pas l'identité de son interlocuteur, on a la forme suivante :

Forme 1 : identités inconnues

Interlocuteur 1 : *kû :mbu diba* : (appel)

Interlocuteur 2 : *ivùnd i tsoli* (réponse)

Interlocuteur 1 : *ivùnd i tsoli* (appel)

Interlocuteur 2 : *pàwà pùmùj uwo dod* (réponse)

La devise de l'homme

Le plus grand des oiseaux

Le plus grand des oiseaux

Si tu ne t'envoies pas, tu ne picoreras pas.

Cette devise exprime l'identité d'un individu qui désire se forger un statut dans la société. Elle signifie simplement que l'essence de la vie est dans le combat ou dans les actes que l'on pose au quotidien. L'emploi de la périphrase « le plus grand (roi) des oiseaux » pour désigner l'aigle montre comment l'individu qui porte cette devise souhaite par un détour métadiscursif faire savoir que le devenir de chacun est dans ses propres œuvres. C'est une leçon qu'il entend donner ou simplement rappeler à son interlocuteur, celle de l'amour du travail, du refus de la paresse.

Cependant, lorsque l'individu connaît l'identité du performateur, le jeu énonciatif se présente simplement sous la forme Appel/ Réponse. Dans ce cas, c'est la devise qui devient l'appel. On a par exemple le jeu suivant :

Forme 2 : identités connues

Interlocuteur 1 : *mùlùmi koku* (appel)

Interlocuteur 2 : *e songi ngundji e songi mwan* (réponse)

Le coq

il s'accouple aussi bien avec la poule qu'avec sa progéniture.

Du point de vue de la morale, cette devise choque de prime abord. On pourrait croire que celui qui la porte revendique sa virilité. Cependant, lorsqu'on fait référence au code culturel, on se rend compte que cette devise met en exergue une évidence pour les Punu : le coq est considéré comme le symbole de la permanence, le lien qui existe entre le visible et l'invisible : le coq est présent à toutes les cérémonies de deuil ou de réjouissance, qu'on perde une femme ou une fille, la coutume exige qu'on offre un coq.

Bien qu'ayant une fonction pédagogique comme la plupart des textes oraux, la devise punu permet principalement à l'individu de s'identifier à son groupe d'appartenance ou à son groupe de référence. Cette identification se fait en termes d'activités ; elle peut aussi simplement permettre de se forger un statut parmi les autres membres du groupe. En plus de mettre en avant les qualités d'un individu, elle sert aussi à contester des situations.

Très souvent, certaines devises abordent des thèmes ou mettent en lumière des axiologies négatives, ceci dans le but exprimer une critique de la société en faisant ressortir ses travers.

Exemple :

Gong (nom-devise)

gong na dyumb wisi dyambu uworunguskong

esquiver/avec/paquet/jour/malheur/esquiver nég.

Dissimule tes trésors, mais tu ne pourras dissimuler le malheur.

Le vice dénoncé ici est l'avarice. De nos jours, on observe un nombre croissant de personnes qui prennent la mauvaise habitude de vouloir tout garder pour elles. Ce comportement nécessite un rappel à l'ordre car chez les Punu, l'appartenance à un clan, à un village ou à une famille entraîne une exigence de solidarité qui se manifeste par l'entraide. L'évolution de la société a généré cependant d'autres comportements, obligeant l'individu à n'être centré que sur lui-même et sur sa

famille nucléaire au détriment de la famille élargie.

La devise est en outre un élément de communication, elle sert à saluer une personne ou à prendre la parole en public. En effet, lorsque deux personnes se connaissent suffisamment, elles se saluent en s'interpellant par leur devise qui, avec le temps, finit par s'installer comme un pseudonyme. De même, avant de prendre la parole lors des grandes occasions de palabre, tout individu décline systématiquement son identité réelle enrichie de sa devise.

3.4 - Contexte d'énonciation de la devise

Les contextes d'énonciation des devises chez les Punu sont nombreux et variés. Ils peuvent être solennels ou ordinaires. Ils sont solennels lorsqu'il s'agit d'événements sociaux particuliers, comme le mariage, le deuil, la naissance ou toute forme d'élévation sociale. Les contextes de production sont ordinaires lorsque la profération se réalise en dehors des activités communautaires. La guerre et l'initiation constituent des contextes particuliers de profération des devises. En effet, les Punu étaient très belliqueux et constamment en guerre contre les peuples voisins ; ce qu'ils appellent *kû :mbù* était une parole d'encouragement à l'endroit des guerriers. Cette situation faisait de la devise un genre essentiellement masculin. Les femmes n'avaient pas le droit de la proférer, d'ailleurs en société punu l'homme qui ne porte pas de devise est considéré comme une femme par les autres. Un proverbe résume cette situation :

dibal ajan kû :mbu mujatsi bambatsi

Un homme sans devise est la femme des autres.

Si, autrefois, la devise était un élément qui permettait aux hommes d'exprimer leur masculinité et était essentiellement leur apanage, ce n'est plus le cas de nos jours. On rencontre chez les Punu du Gabon de plus en plus de femmes qui portent un *kû :mbù*. C'est un moyen pour elles d'exprimer leur point de vue, c'est

aussi un moyen de contestation et de revendication face aux maux que rencontre la société aujourd'hui.

Actuellement, la devise n'obéit à aucune exigence par rapport à son énonciation. Il n'y a d'interdits ni de temps, ni de classe d'âge, ni de sexe. De même, il n'y a pas de lieu privilégié pour la profération du *kû :mbù*. Tout le monde peut énoncer une devise sans risquer de braver un interdit sauf pour les devises initiatiques. Dans la journée, par exemple, deux personnes peuvent énoncer leurs devises en guise de salutation.

Cependant, la profération de la devise ne se fait pas de façon désordonnée. Un enfant ne peut pas demander à un adulte de déclamer sa devise, sauf dans le domaine initiatique. En plus, lorsque des personnes se rencontrent, elles prennent souvent la peine de s'arrêter et de se saluer avant de dire leur *kû :mbù*.

La profération de ce genre est souvent accompagnée d'un instrument de musique chez certains peuples tels que les Peuls. En effet, chez ces derniers, le *maabo* qui est le griot le plus élevé de la caste se sert du *hoddu* (luth) lorsqu'il chante la gloire de ses maîtres (C. Seydou 1997, p. 147) ; on parle ainsi de devises chantées. Plus près de nous en République Démocratique du Congo, on rencontre chez des peuples tels que les Luba et Luluwa du Kasai des devises sifflées ou tambourinées. La forme sifflée est utilisée pour la louange des chefs, mais aussi par les chasseurs pour s'inviter à la chasse, annoncer la fin d'une partie ou la mort d'un des leurs. La forme tambourinée est déclamée lorsqu'on veut passer des messages à distance (C. Maalu-Bungi 2002, p. 210).

En ce qui concerne la société punu, il n'est pas évident de rencontrer des devises chantées dans la vie de tous les jours. Cependant selon nos sources orales, il est possible d'en entendre dans certaines circonstances précises, notamment au cours du *dikuili* (deuil). À ce moment, pendant le temps des pleurs ou *kingu*, les pleureuses citent les devises des ancêtres ou des personnes décédées sous la forme mélodique.

Par ailleurs, le contact entre l'oralité et la modernité fait qu'aujourd'hui on entend des devises dans des morceaux de musique des artistes modernes. C'est le cas de la devise *murú tab* dans une composition du chanteur Mackjoss et même dans le morceau de rap intitulé *ngussu* du groupe Communauté Black ^[9]. Les

situations d'énonciation des textes que nous étudions sont multiples. Nos textes ont été enregistrés pour quelques-uns au cours d'une cérémonie de palabre mortuaire au quartier Awendjé à Libreville. Les autres ont été collectés en situation d'énonciation provoquée lors de notre enquête de terrain.

4 - Du discours oral au genre littéraire

Au terme de ce tour d'horizon, il nous semble possible de considérer la devise comme un genre littéraire, dans la mesure où nous avons vu que son énonciation était régie par des règles canoniques donnant à l'énoncé un profil bien précis. En outre, le soin apporté à la rythmicité et l'emploi abondant de figures de style renforce encore la littérarité du genre.

En effet, pour obtenir les effets désirés sur l'auditoire, l'énonciateur met en place certaines stratégies parmi lesquelles l'usage d'un langage surcodé accessible seulement à certaines personnes de la communauté. Il puise dans le lexique punu les ressources nécessaires pour définir et exprimer sa personnalité. Il convient de signaler que la majorité des devises sont métaphoriques. L'individu choisit dans la société un symbole auquel il s'identifie. Ce symbole peut être un animal ou tout autre élément de la nature. Il revient à l'interlocuteur de passer d'un sens à un autre au moyen d'un code établi par la culture. Cette relation d'équivalence entre le substitut imagé et l'objet implicite du discours est posée *a priori* grâce à des propriétés connues des deux partenaires de la communication

La seconde figure de prédilection de la devise est l'hyperbole. On note de nombreuses exagérations dans les discours, ainsi qu'une accumulation de substantifs pour se définir. Très souvent, l'individu s'attribue des caractéristiques qu'il ne peut posséder en réalité. C'est souvent à l'animal le plus grand, le plus fort ou le plus rusé qu'on s'identifie. Dans la devise *ivunde y tsoli* citée ci-dessus par exemple, le locuteur fait référence au plus grand des oiseaux, capable de voler plus haut que les autres. Il magnifie ainsi sa personne et sa capacité à affronter les événements de la vie. Les références construisent l'identité du locuteur et sont perçues comme une démonstration de force. L'on note aussi la présence de figures de diction telles que des assonances et des allitérations qui ne

sont pas réductibles à de simples processus phoniques car ils sont indissociables du principe d'héroïsation et contribuent à la production du rythme et du sens.

Le *kû :mbù* fait par ailleurs appel à une stylistique non verbale. Elle est émise par la voix, mais elle engage le corps tout entier. Ayant observé M. Moussadji, l'un de mes informateurs, au cours d'une palabre de deuil, j'ai particulièrement remarqué certains gestes au moment de la déclamation de sa devise : il s'est levé, à pris une allure altière et son regard dégageait une volonté d'intimider son auditoire. Sa gestuelle paraissait rythmer ses paroles. Ce jeu corporel a pour but d'attirer l'attention sur soi et provoque très souvent de l'admiration dans l'auditoire.

Retenons en conclusion que la devise se présente comme une parole non ordinaire. Elle est énoncée selon un certain protocole qui marque une sorte de théâtralité et permet de la classer parmi les genres littéraires de la société punu. La formule employée en ouverture du discours montre bien qu'il ne s'agit pas d'une communication banale. En outre, le langage utilisé contribue à confirmer cette donnée, notamment les occurrences des figures de rhétorique. Toutes ces figures ont non seulement pour fonction de constituer des unités phonétiques et sémantiques mais aussi de créer l'expression imagée qui devient l'essence même du discours.

Bibliographie

BAUMGARDT U. et DERIVE J., (dir.), (2008), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.

BONTE P. et IZARD M., (1991), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF.

CALAME GRIAULE G., (1977), *Langages et cultures africaines*, Paris, François Maspero.

HOUIS M., (1989), « Pour une taxinomie des genres en oralité », in *Graines de paroles, puissance du verbe et traditions orales. Écrits pour Geneviève Calame-Griaule*, Paris, Éditions du CNRS.

MAALU-BUNGI C., (2002), *Poésie orale congolaise*, Kinshasa, CELTA.

SEYDOU C., (1977), « La devise dans la culture peule : évocation et invocation de la personne », in CALAME-GRIAULE Geneviève, *Langages et cultures africaines*, Paris, François Maspero, p. 187-263.

TOMBA-DIOGO C., (2008), *La Devise dans la société punu. Élément d'identification et de caractérisation de l'individu*, Mémoire de maîtrise, Libreville, Université Omar Bongo.

Notes du chapitre

[*] ↑ Doctorante, INALCO/LLACAN.

[1] ↑ Définition d'un genre de la littérature orale : la devise (*kû :mbu*) chez les Punu du Gabon, sous la direction d'Ursula Baumgardt et Odile Issa.

[2] ↑ Notion appliquée à tout groupe exogame dont les membres se réclament d'un ancêtre commun en vertu d'un mode de filiation exclusif (ligne paternelle ou maternelle). De nos jours, la pertinence de cette définition n'est plus avérée car le critère d'exogamie n'est pas toujours respecté. Dans certains clans, les individus peuvent se marier entre eux. À ce titre, Pierre Bonte et Michel Izard (2002) définissent le clan comme un « groupe d'unifiliation dont les membres ne peuvent établir les liens généalogiques réels qui les relient à un ancêtre commun, souvent mythique. Il se fonde sur une perpétuité présumée et ses membres lui sont rattachés de manière permanente ». Dans la société punu, le clan coiffe plusieurs lignages (*myodji*).

[3] ↑ Modèles autochtones définis par un certain nombre de règles d'énonciation et de propriétés textuelles.

[4] ↑ *Dusavu* (sing.)

[5] ↑ *Nongu* (sing.).

[6] ↑ Bonte et Izard (1991, p. 39) définissent l'exogamie comme « règle qui contraint les hommes à donner leurs sœurs à d'autres hommes pour obtenir à leur tour des épouses ».

[7] ↑ Ce terme signifie littéralement « discussion », il est employé pour désigner la palabre dans la mesure où c'est une production verbale qui réunit au moins deux groupes d'interlocuteurs pour débattre d'un sujet en rapport avec la société.

[8] ↑ 1 500 proverbes, devises, sermons, cris de guerre et devinettes du Gabon.

[9] ↑ Groupe de musiciens hip-hop gabonais dont la particularité réside dans le fait qu'il allie modernité et tradition dans les compositions musicales.

9. Pierre-Claver Akendengué et l'art de chanter le conte (Gabon)

Kelly Marlène Milébou Ndjavé ^[*]

Au Gabon, où l'exode rural a contribué au dépeuplement des villages, la pratique du conte se perd dans les grandes villes au profit d'autres types de cultures. On assiste de plus en plus à une oralité mixte où la prédominance de l'écrit et des médias semble nettement établie. Dans ce cadre urbain, le conte s'est transformé en même temps que la société et fait désormais corps avec les nouvelles technologies. Dans ce nouveau contexte de production du conte, un individu se démarque. Pierre-Claver Akendengué, auteur, compositeur et musicien gabonais, né en 1943 dans l'île de Nengué Sika, se distingue des autres chanteurs par sa mise en chanson de contes *myènènkomi* ^[1] qu'il a pour la plupart réécrits et traduits en français. Mais aussi par la mise en chanson de contes totalement créés, composés et adaptés aux différents contextes politiques gabonais et africains. Ainsi, cet artiste récupère et réadapte l'oralité traditionnelle dans le contexte de l'écriture puis de la chanson. L'originalité de sa création se trouve essentiellement dans sa liberté d'organiser la parole conteuse, dans un souci permanent de réinvention et de refonte du genre conte, en affaiblissant les frontières avec l'écriture et avec la littérature africaine. Il est l'un des grands maîtres de la musique africaine contemporaine et le premier à tracer le sillon de la chanson africaine engagée et contestataire. Il a enregistré dix-neuf albums, dont le dernier, *Vérité d'Afrique* ^[2], appelle les Africains à se réapproprier leur histoire. Tout comme ce dernier album, l'œuvre entière de ce chanteur se structure essentiellement autour de l'évocation incessante du continent qui est selon lui un *maladalié* ^[3].

Une des manières d'évoquer l'Afrique est le conte. Il se présente chez Pierre-Claver Akendengué sous deux formes. La forme traditionnelle, telle qu'elle est pratiquée dans la culture *myènè-nkomi*, et une forme moderne qui tient compte des apports de la société contemporaine. La question que l'on peut donc se poser est celle du changement du rapport entre le conte traditionnel et le néo-conte

d'une part et les nouveaux paradigmes que suscite ce renouveau. Il s'agira de voir comment les nouvelles technologies façonnent l'oralité et rendent le conte protéiforme. Comment se décrypte le conte chez ce chanteur ? Comment s'opère la variation dans le contenu et dans la forme ?

Nous allons montrer que plusieurs chansons de Pierre-Claver Akendengué sont des contes, en étudiant un échantillon de sept textes : *Ibangani*^[4], *Intyayi s'arende*^[5], *Considérable*^[6], *Eseringila*^[7], *Un conte du roi Oreyi*^[8], *Oreyi II*^[9], *Ewulupupa*^[10].

1 - Le choix du conte comme argument de reconstruction d'un genre

Dans la littérature orale *myènè-nkomi*, le conteur est un des détenteurs de la mémoire collective, dont la parole doit être transmise. C'est le cas de Pierre-Claver Akendengué dans les contes *Intyayi s'arende* et *Ibangani*. La colonisation et l'urbanisation ayant mis en danger cette littérature, elle a dû, pour continuer d'exister, se réadapter, notamment en mettant en chanson de certains de ses genres.

Le conte chanté réunit tous les paramètres qui concourent à l'identifier comme un nouveau genre littéraire, même s'il reste enraciné dans le genre traditionnel. De ce fait, Pierre-Claver Akendengué s'inscrit dans la perspective de la réactualisation des œuvres existantes en fonction du contexte de leur production. Mais il répond aussi aux exigences qu'assigne Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il affirme que « le genre est une norme dans laquelle on moule un discours, une matrice de compétence auquel correspondrait un discours » (1998). Pour démontrer que ces chansons sont des contes, nous avons tenu compte des trois critères du conte définis par Bernadette Bricourt : « son oralité, la fixité relative de sa forme et le fait qu'il s'agit d'un récit de fiction » (1999 : 92). On assiste au renouveau du genre conte. On peut dire avec U. Baumgardt (2008 : 246) que, « [...] dans certains genres littéraires, on observe une sorte de canevas préexistant qui peut être rempli d'éléments textuels nouveaux. On est ici en face d'un processus

de création qui renouvelle un genre existant [...] ». Il s'inscrit non seulement dans la perspective de la réactualisation des œuvres existantes mais également dans la création de nouveaux textes. Il convient alors de le présenter et de le caractériser. Ainsi, les contes sont de deux types : les contes traditionnels dits en *myènè* sans référence historique qui témoigneraient d'un espace et d'un temps non spécifiques, et les contes modernes ou contes de la contestation créés et adaptés à la situation actuelle de l'Afrique. Comment comprendre alors le choix du conte pour ces deux formes de chansons-contes ?

2 - Le conte traditionnel

Le conte traditionnel est un récit dit en *myènè-nkomi* lors de veillées, sans références qui témoigneraient d'un temps et d'un espace spécifiques.

Tous les contes traditionnels de l'œuvre de Pierre-Claver Akendengué lui ont été transmis par son père, Pierre-Claver Ntchandi ya Renyambye, et sa mère, Igongo-Nyi-Ngwanga N'Etona. Ce sont donc les souvenirs de veillées d'enfance que le chanteur rapporte. Il perpétue ainsi la tradition orale dont la mémorisation est le principal outil de conservation et de vulgarisation. C'est le cas des contes chantés *Intyayi s'arende* et *Ibangani*. Le conte *Intyayi s'arende* est l'expression d'une mémoire collective qui a ses lois propres ; de ce fait, il n'est pas dit par l'auteur mais par un groupe de femmes (M. Ndjongue, L. Mayordome, F. Ngouanga et S. Damas). Il précise à ce propos :

Nous avons cédé à la tentation d'insérer dans notre album un conte, genre quelque peu oublié de la littérature orale africaine. Dans l'Afrique traditionnelle l'oreille emboîte le pas à l'œil, on écoute ^[11].

Pierre-Claver Akendengué n'intervient que pour galvaniser le récit à travers un chant. Il se place ici comme un interprète et non comme un auteur. Le conte présente un schéma binaire dans lequel des jumelles ^[12], l'une bonne et l'autre mauvaise, font une quête dont la réalisation est parsemée d'obstacles et d'interdits. Le respect ou non de ceux-ci appelle une récompense ou un châtiment. En présentant des personnages- archétypes, le conte permet à la

communauté *myènè* de mieux appréhender la société et les caractères de l'homme. Le conte est donc, comme dans la société traditionnelle, autant un outil de divertissement qu'une méthode d'éducation et de formation. En effet, l'intelligence y côtoie la perfidie et la méchanceté mais « si dans les contes, l'intelligence est en honneur, en revanche la sottise et l'étourderie ne sont guère pardonnables ^[13] ». ».

De façon générale, le conte traditionnel, chez Akendengué, n'a perdu que quelques éléments, comme le contexte de production (le village, la case familiale), les interdits liés à sa profération et parfois son auditoire. Cependant, certains aspects du conte sont restés immuables. La formule d'ouverture qui permet de conditionner le public, de requérir son attention afin de le transporter dans le monde *Àyànò* ^[14]. Se sont des formules figées, stéréotypées et souvent énigmatiques. De formes brèves, ses formules sont au nombre de deux : *zìṅkà ní ṅkóyò* (approuver le conte) ou *zìṅkà n'ólámbà* (approuver le geste), auquel le public répond *yénò* (oui ou c'est ainsi). Ces formules servent à établir la communication entre le conteur et son public.

La formule finale, de même type que la formule initiale, clôt le récit. Souvent très longue, elle amène l'auditoire à quitter le monde imaginaire pour réintégrer celui du réel, et invite un autre conteur à prendre la parole ou simplement replace le conte dans son patrimoine communautaire à travers une phrase figée.

Cette référence au conte de son enfance marque pour Akendengué la nostalgie d'une vie traditionnelle faite d'héritages culturels dans un lieu idéalisé *Nandipo*. « C'est une lagune qui s'étale au soleil ; elle voyage d'île en île et s'efface devant une petite île, la mienne, le berceau à la merci des flots ^[15] ». Il montre ici son attachement au terroir ; cet amour profond du pays qui l'a vu naître fait rejaillir dans son œuvre l'empreinte indélébile de ses origines.

Par la langue qu'il emploie, les textes de ce groupe musical s'adressent toujours à une communauté précise comme c'est le cas dans la société traditionnelle. Mais dans le contexte multilingue dans lequel il se produit, la mise en chanson de ces contes permet à d'autres communautés de les appréhender, non pas en tant que textes, mais en tant que chants qui ne valent que par la mélodie.

On peut constater qu'au-delà de l'interprétation, Pierre-Claver Akendengué

imprime sa personnalité au conte. En effet,

l'interprète de l'oralité est censé [...] pouvoir s'effacer comme sujet de son énoncé pour servir de valeurs réputées objectives et extérieures à lui ; mais en fait, une analyse serrée de son discours montre qu'il s'y inscrit toujours, même à son insu, comme sujet créateur. Il fait donc évoluer, si peu que ce soit, le discours patrimonial dont la production n'est pas stable, comme l'ont bien mis en évidence tous les travaux sur la variabilité dans la culture orale.

(Derive, 2001 : 91)

Son empreinte peut être vue dans la mise en musique et en chanson de ces contes. La nostalgie et la douleur du royaume perdu amènent l'auteur à s'interroger sur la condition humaine et sur le devenir de l'homme sur terre à travers la création de contes consacrés à la contestation.

3 - Le conte moderne ou conte de contestation

Les nouveaux contes sont créés et adaptés à la situation de l'Afrique des postindépendances. Le récit ne se situe plus dans l'abstraction comme dans le conte traditionnel, mais il est prétexte à une critique du monde contemporain. Au stade actuel, le développement des médias a permis d'enrichir le récit d'une multitude de signifiants (sonores, audiovisuels, électroniques, etc.) qui renfoncent le matériel sémiotique à la destination du récepteur. En mettant en scène sous des modalités diverses les maux qui ont marqué l'histoire de l'Afrique, l'auteur-narrateur crée un type de discours dont la dynamique s'enracine dans l'expérience ancestrale sous différents registres tels que la temporalité, les noms et fonctions des personnages. On peut constater alors que l'auteur rend compte dans ses textes de temps historiques distincts. Cette réalité inspire au chanteur son discours comme en témoigne ce passage :

D'année en année, les machinations, les extravagances d'*Oreyi* devenaient de plus en plus odieuses, les lamentations, la misère du peuple de plus en plus

poignants. *Marongué* le caméléon, *Marongué* le grand sorcier et l'espoir du peuple convint avec celui-ci qu'il fallait en finir avec ce fou ; et bientôt, il ne fut plus seul caché derrière les arbres de la grande forêt.

(Oreyi II)

Pierre-Claver Akendengué enseigne donc l'amour et le respect du peuple. Aussi dès qu'un monarque représente un danger pour son peuple, il faut qu'un citoyen serve de guide à la masse pour destituer le chef indigne. Et ce guide doit être à la fois lucide et responsable des actes de la foule :

Enfin la nuit fatidique arriva. Cette nuit-là, il n'en manquait pas un : ils étaient tous là ; tous prêts, le cœur battant, attentifs au signal de *Marongué* le Caméléon. *Marongué* le grand sorcier et l'espoir du peuple. Plus que trois heures à attendre...plus que deux heures... plus qu'une heure..., et c'est à ce moment-là qu'on s'aperçut qu'*Oreyi* était aussi au rendez-vous, avec une armée de mercenaires, avec ses troupes d'occupation... ! Ce fut la panique générale... sauve qui peut... !

(Oreyi II)

Dans ce texte, l'auteur présente l'héroïsme qui devrait caractériser tout résistant. *Marongué* en est ici le symbole le plus éclatant. Seul *Marongué* le caméléon, *Marongué* le grand sorcier ne voulut pas fuir. Oreyi admira ce sang-froid et bien davantage :

Faisons la paix ! Veux-tu être mon ministre, le ministre de la tribu des caméléons ?

Non ! répliqua *Marongué* le caméléon, jamais je ne trahirais mon peuple, je veux la libération de mon peuple !

Eh bien ! Tu seras fusillé.

(Oreyi II)

La comparaison explicite de la fin du récit permet d'établir une similitude entre *Marongué* et le combat de plusieurs résistants historiques : « Ainsi périt le camarade. Mais d'autres se retirèrent pour se réorganiser : M'bombé ^[16], »

Béhanzin ^[17] , Lumumba ^[18] , Cabral ^[19] ».

Cette foi dans le combat pour la liberté des peuples africains se poursuit de façon plus explicite dans *Eseringila* :

Le sang des patriotes noirs gémit

Le sang des combattants de la libération crie...

Lumumba, Chaka ^[20] , Rabah ^[21] , Samori Touré ^[22] , Cabral, Kimbangu ^[23] ,

Nkrumah ^[24] , Béhanzin, M'Bombé, Matsua ^[25] ...

La contestation se retrouve aussi par rapport à la précarité actuelle du continent africain que l'auteur dénonce en ces termes :

Aussi Ewulupupa se replia-t-il sur sa fécondité, elle lui donna une nombreuse progéniture qui essaima à travers les siècles et jusqu'à nos jours, la descendance Ngoyi, qui donna son nom à l'actuel pays Ngoyi situé quelque part en Afrique Subsaharienne limitée au nord par l'aide et la dette, au sud par la famine et les guerres tribales, à l'est, un gouvernement de transition, à l'ouest, des champs pétrolifères et les troupes d'occupation

(Ewulupupa)

Ce passage montre la différence entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique postindépendances dans laquelle les politiciens sèment la terreur. « La grande conférence de la paix d'Oreyi qui rassembla sans ordre du jour précis, les prédateurs et leur proie » théâtralise parfaitement ces personnages.

Il y avait là pêle-mêle des empereurs comme le lion

des ministres comme la gazelle

des chefs d'État comme la gazelle

des Secrétaires comme le loup

des Roitelets comme l'agneau

des Philosophes comme l'hyène

des avocats comme le corbeau

des hommes d'armée comme le chacal.

Et serpent le Curé.

Et grenouille le Maître-Chanteur.

Des buses, des buffles, des mufles.

Il y avait là aussi des patrons comme le pangolin ^[26] .

Cette mascarade se termina tragiquement par un bain de sang où les plus forts mangèrent naturellement les plus faibles. C'est une illustration de la moralité des politiciens. Ce sont « les hommes-léopards qui se nourrissent de sang ^[27] ».

Ainsi Pierre-Claver Akendengué choisit le conte qui est une sorte de métaphore filée de la contestation sociale et politique. C'est ce que démontre aussi Juste Joris Tindy-Poaty dans ces propos :

Dans le combat pour la liberté qui est le sien, le choix du conte chez Akendengué dépasse la simple exigence de la fidélité à l'univers culturel africain. L'élection du conte est l'option de la contestation sous forme de couverture. Le conte sied, en effet à un tel mode de résistance puisqu'il est, en général, une énigme [...] où toujours il suppose un sens latent au-delà de sa signification première [...]. En prônant sa révolte et sa soif des libertés par le biais du conte, Akendengué masque son discours et se fait adepte du voile de l'énigme, de la parole allusive et énigmatique, de la poétique de la dissimulation. Le choix du conte est celui de la parole oblique.

(Tindy-Poaty 2008 : 22)

On peut dès lors comprendre le choix du conte dont la vocation n'est pas de dire mais de suggérer. À travers la musique, l'artiste nous fait entrer dans un monde où le conte est une réminiscence d'une Afrique nostalgique et un pamphlet contre les dérives de la société contemporaine. Les contes sont ainsi récités, scandés sur le rythme d'un instrument de musique ou simplement chantés. Ils ne sont pas la peinture crue des événements et des acteurs historiques même s'il y est fait fréquemment allusion. Les choses et les êtres sont évoqués sous forme de symboles et d'images afin d'éviter la censure. Mais au demeurant, ces contes ne sont pas aussi opaques que les contes traditionnels, puisqu'ils valurent à leur auteur l'exil politique pendant plusieurs années.

4 - Les personnages

Akendengué est d'origine *myènè-nkomi* et il est intéressant de voir comment dans les textes, il met en avant les résurgences du monde *Àyánò*, pour évoquer l'univers de son enfance et pour encourager à la lutte. Pour dénoncer les turpitudes sociales et politiques de l'Afrique postcoloniale, Akendengué se sert de personnages de contes ou du moins des fonctions qu'ils incarnent. Les principaux personnages évoqués par Akendengué sont :

- Le grand sorcier dont le rôle est de dénouer les problèmes et de prédire l'avenir. C'est un praticien, médecin traditionnel mais également un sorcier. Ce personnage est incarné par *Marongué* le caméléon, le grand sorcier qui est l'ultime recours pour sortir le peuple de l'impasse sociale et politique dans laquelle *Oreyi* a plongé le pays. C'est un personnage récurrent du monde *Àyánò*.
- *Eseringila* le colporteur. C'est un personnage de conte toujours à l'affût des nouvelles. Dans le conte éponyme, il relate tout ce qui se passe dans le monde et notamment à Soweto :

Heureusement pour nous, qu'il y a *Eseringila* ce personnage aux jambes flûtées, toujours à l'affût des nouvelles. C'est lui en particulier qui nous a détaillé la situation à Soweto les enfants noirs qu'assassinent les hommes blancs...

(Eseringila)

- *Ekafi* le guerrier toujours prêt à lutter, à prendre les armes pour protéger le peuple. Il symbolise tous les combattants de la liberté (Eseringila).
- *Powe* ^[28] est un petit oiseau gris du Gabon qui chante tristement sous la pluie. Son chant est synonyme de malheur. Il permet au conteur de démontrer que lorsque les peuples sont opprimés, il y a toujours une voix qui s'élève pour prôner la liberté. Cette voix est celle de *Powe*.

Petit par les sentiments

Grand par les sentiments

Il s'appelait *Powe*.

Il aimait chanter :

« Ah ! Que le monde est méchant !

Mais que Dieu est grand ! »

Mais chaque fois qu'il chantait
Il tombait des gouttes d'eau.
Les hommes en ont eu marre,
L'ont chassé du village
Powe s'en est allé
Le cœur gros loin de son pays...
Considérable...

Powe est en somme la métaphore de la liberté, une idée qui ne meurt jamais même si les personnes qui la véhiculent s'éteignent.

– *Ewulupupa* est un chasseur à qui les génies et les dieux confièrent le pouvoir politique et la fécondité qu'il devait rapporter aux Africains. Le refus de ces deux choses amena l'Afrique à connaître la domination et les différents maux qui ont jalonné son histoire. *Ewulupupa* chez Akendengué représente la prise de conscience de la vie et de la liberté de choisir.

Par la profondeur de ses thèmes, la richesse poétique de ses chants et l'actualité des problèmes qu'elle soulève, l'œuvre de Pierre-Claver Akendengué s'insère dans le moule de la littérature africaine tant elle pose avec justesse les problèmes de l'Afrique. Ces qualités la rapprochent de celle des écrivains de la négritude mais à la différence qu'elle a pour supporter le disque.

Ainsi, Pierre-Claver Akendengué chante ses contes au rythme de sa guitare qu'accompagne son orchestre. Ce procédé n'est pas nouveau, il se retrouve dans toutes les civilisations orales. Le mérite de Pierre-Claver Akendengué est précisément d'avoir suivi la ligne de l'artiste traditionnel en mettant ses textes au service de la masse à qui s'adresse son message. La musique se présente comme le meilleur outil de communication.

En procédant à une étude comparée, on aboutit à la conclusion que Pierre-Claver Akendengué a conservé au conte son noyau, son ossature. Le conte est, de tous les genres de la littérature orale, celui qui assure la plus grande liberté d'expression à son narrateur. En dépassant les thèmes traditionnels et en actualisant son contenu par des données relatives à l'époque du chanteur, ce genre rend compte des situations historiques du continent africain depuis les indépendances. Mais cette incursion dépersonnalise le conte. Pour le dire autrement avec Bassirou

Dieng, « la forme traditionnelle du conte ne peut s'accommoder d'un message contestataire sans être profondément dénaturée » (Bassirou Dieng, 1985 : 56). Le conte de Pierre-Claver Akendengué est un espace de contradictions car il offre simultanément le spectacle de ces temporalités antagonistes dans lesquelles se meuvent les personnages selon qu'ils vivent en ville ou au village, qu'ils vivent au contact de la tradition ou qu'ils se sont adaptés à la modernité. Nous avons parfois une relecture du conte à l'aune de l'histoire africaine et personnelle de l'auteur et à travers la transposition politique d'un parcours autobiographique plein de ruptures et d'allusions multiculturelles (une tradition simultanément précoloniale, coloniale et postindépendances).

Bibliographie

- BAUMGARDT U. ; DERIVE J., (2008), *Littératures orales africaines. Perspectives méthodologiques*, Paris, Karthala, coll. « Tradition orale ».
- BRICOURT B., (1999), *Poétique du conte. Essai sur le conte traditionnel oral*, Paris, Gallimard.
- DERIVE J., (2001), « Champs littéraires africains et oralité », dans R. FONKOUA et P. HALEN (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud ».
- DIENG B., (1985), « Apprivoiser le conte », *Notre Librairie* 81, p. 55-61.
- PROPP V., (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER J.-M., (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil.
- TINDY-POATY J. J., (2008), *Pierre-Claver Akendengué ou l'épreuve du miroir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Points de vue ».

Discographie de Pierre-Claver Akendengué

Nandipo, 33T, 1974, Saravah, SH10045 ;

Afrika Obota, 33T, 1976, Saravah, SH10063 ;
Eseringila, 33T, 1978, Sonepran, NT30001 ;
Owende, 33T, 1979, Chant du monde, LDX74677 ;
Mengo, 33T, 1980, Ntye, Ntye, NT13002 ;
Maladalité, CD, 1995, Mélodie, 66976-2.
Vérité d’Afrique, CD, 2008, Lusafrica, B001JPB9VO. 2.3.

Notes du chapitre

[*] ↑ Doctorante INALCO/LLACAN.

[1] ↑ Selon la classification de Malcom Guthrie, c’est une langue du groupe B. 10 notée B. 11.e.

[2] ↑ *Vérité d’Afrique* (2008), Lusafrica.

[3] ↑ Titre de l’album « Maladalité » (1995) qui est une contraction de deux termes : « malade » et « alité ».

[4] ↑ « Ibangani » in *Mengo*, 1980, Ntye.

[5] ↑ « Intyayi s’arende », in *Owende*, (1979), Chant du Monde.

[6] ↑ « Considérable » in *Afrika Obota*, (1976), 33T, Saravah.

[7] ↑ « Eseringila », in *Eseringila*, (1978), Sonepran.

[8] ↑ « Un conte du roi Oreyi » in *Nandipo*, (1974), Saravah.

[9] ↑ « Oreyi II », in *Afrika Obota* (1976), Saravah.

[10] ↑ « Ewulupupa » in *Maladalité*, (1995), Mélodie.

[11] ↑ Intyayi s’arende.

[12] ↑ Les noms de ces deux filles sont Wora et Yeno.

[13] ↑ Ibangani.

[14] ↑ Le monde merveilleux de tous les possibles chez tous les groupes *myènè*.

[15] ↑ Nandipo.

[16] ↑ Chef tsogho (Gabon) qui mena la révolte des Mitsogho contre l’implantation française dans la Ngounié de 1903 à 1908. Il fut emprisonné et mourut en prison en 1913.

[17] ↑ Roi du Dahomey de 1890 à 1894 qui fut exilé en Martinique. Il mourut en 1906 à Alger.

[18] ↑ Patrice Lumumba est l’une des principales figures de l’indépendance du Congo belge, assassiné en 1961.

[19] ↑ Amilcar Cabral est le fondateur du parti africain pour l’indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC) qui amena à l’indépendance des deux pays. Il fut assassiné en 1973 à Conakry.

[20] † Chaka Zulu est une grande figure de l'histoire de l'Afrique du Sud qui créa l'empire zulu et lutta contre la colonisation anglaise. Il fut assassiné en 1828.

[21] † Seigneur de la guerre au Soudan et trafiquant d'esclaves, il devint sultan du Borno en Afrique centrale, jusqu'à la conquête du Tchad par les Français. Il fut tué en 1900 par les troupes françaises.

[22] † Samory Touré résista à la pénétration et à la colonisation française en Afrique de l'Ouest. Il meurt en déportation au Gabon en 1900.

[23] † Prédicateur au Congo belge. Il créa l'église kimbanguiste dans laquelle il prédit l'indépendance du Congo. Ce qui lui valut d'être condamné à mort. Il mourut en prison en 1951.

[24] † Kwame Nkrumah du Ghana dirigea ce pays en tant que Premier ministre de 1957 à 1960, et en tant que président de 1960 à 1966, année où il fut renversé par un coup d'État militaire. Il se réfugia alors en Guinée et fonda alors, dans son pays d'exil, une maison d'édition qui publie ses théories révolutionnaires et ses livres sur l'Unité africaine.

[25] † Grande figure du Congo indépendant, André Matsua combattit le colonialisme. Arrêté en 1929, il est condamné à la déportation au Tchad où il meurt en 1942.

[26] † Un conte du roi Oreyi.

[27] † « Considérable »

[28] † « Considérable ».

Table des matières

Introduction (*Ursula Baumgardt et Jean Derive*)

Première partie. Les sources orales de la littérature écrite en Afrique

Le cas du roman francophone

1. L'oralité, source de rénovation des techniques romanesques dans *l'A-Fric* de Jacques Fame Ndongo (*Marie-Rose Abomo-Maurin*)

- 1 - Transculturalité, littérature orale et écriture romanesque
- 2 - Des personnages de contes comme personnage romanesques : transfert onomastique et signification

2. Les « nouveaux habits » de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération (*Ehora Effoh Clément*)

- 1 - Romans et résurgence du protocole de présentation du conte oral
- 2 - Du narrateur olympien au narrateur-personnage
- 3 - La performance orale et sa reconstruction

Le cas du roman anglophone

3. Les leçons de Tortue, d'Achebe à Adichie (*Françoise Ugochukwu*)

- 1 - Le pays igbo et ses contes
- 2 - De l'oralité à l'écriture
- 3 - Le conte, espace de réflexion
- 4 - Père Tortue et sa différence
- 5 - Tortue retrouve les enfants

Le cas du roman en langues africaines

4. Présence de l'oralité dans la production écrite : le proverbe dans la littérature contemporaine hausa (*Saoudé Ali et Jean Derive*)

- 1 - Présentation du roman

[2 - Analyse des proverbes contenus dans le roman](#)

5. Roman peul et oralité (*Mélanie Bourlet*)

[1 - Désir de performativité et puissance réflexive des textes](#)

[2 - L'exemple de *Ndikkiri joom moolo*](#)

Le cas de la poésie francophone

6. Configurations et fonctionnements de l'oralité dans *D.E.J.A.V.U* de Noël X Ebony (*N'guettia Martin Kouadio*)

[1 - Du style oral au style formulaire dans *D.E.J.A.V.U*](#)

[2 - Le fonctionnement du style formulaire dans *D.E.J.A.V.U*](#)

Deuxième partie. Littérarité et littérisation de la littérature orale aujourd'hui

Un exemple du Maghreb

7. L'oralité en Kabylie : une oralité de plus en plus médiatisée (*Amar Ameziane*)

[1 - Une tradition orale riche et ancienne](#)

[2 - Une oralité en mutation et de plus en plus médiatisée](#)

[3 - La néo-oralité : lieu de renouvellement des genres oraux canoniques](#)

Deux exemples d'Afrique centrale

8. La devise dans la société punu du Gabon : simple production verbale ou genre littéraire ? (*Serenah Tomba*)

[1 - Les Punu du Gabon : présentation et localisation](#)

[2 - La parole en pays punu](#)

[3 - Approche générale de la devise](#)

[4 - Du discours oral au genre littéraire](#)

9. Pierre-Claver Akendengué et l'art de chanter le conte (Gabon) (*Kelly Marlène Milébou Ndjavé*)

[1 - Le choix du conte comme argument de reconstruction d'un genre](#)

[2 - Le conte traditionnel](#)

[3 - Le conte moderne ou conte de contestation](#)

[4 - Les personnages](#)